[FRANCOFOLIES] présente

Les enfants de LA ZIQUE
OPERATION DE VALORISATION DE LA CHANSON EN CLASSE

écoles, collèges et écoles de musique

"RENCONTRES"

on s'est connu, on s'est reconnu

LES ENFANTS DE LA ZIQUE, 2004/2005, 11e ÉDITION
SOUS LA DIRECTION DE GÉRARD AUTHELAIN

CD INCLUS

EN PARTENARIAT AVEC le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Poitou-Charentes, Le Ministère de la Jeunesse, de l'Education nationale et de la Recherche, le SCÉRÉN [CNDP-CRDP] et la Sacem

France inter

Un regard en arrière... sourire aux lèvres... bille en tête...
Les Enfants de la Zique s'agitent et entament une nouvelle tranche de vie. Une aventure musicale qui réveille avec émoi notre chemin de vie, ses hauts, ses bas et son lot de rencontres... en chanson pour faire vibrer les mots et le cœur.
Les rencontres aussi diverses qu'elles soient, bousculent nos vies. D'une poignée de main à l'autre : on se connaît, on se reconnaît.
Parce que les rencontres réservent un tourbillon de surprises, on ne peut que dire merci à tous ceux qui au jeu du hasard nous accompagnent.
Merci aux esprits malins, aux professeurs et aux enfants toujours curieux et généreux en idées... qui s'investissent chaque année pour fêter une nouvelle édition et demeurer des Enfants de la Zique. Sans oublier, le début sur les planches des Enfants de la Zique avec le spectacle « On s'connaît, non ? » né là encore de la rencontre des artistes du Chantier des Francos et les Jeunesses Musicales de France.
Chers passionnés, d'une chanson à l'autre, passez de l'autre côté du miroir...

Jean-Louis FOULQUIER

LE SOMMAIRE

- P 2 - LA RENCONTRE
- P 4 - LE DICOZIQUE
- P 6 - MICHÈLE BERNARD
« Quand vous me rendrez visite »
- P 12 - BRIGITTE FONTAINE et -M-
« Y'a des zazous »
- P 16 - ANDREX
« Y'a des zazous »
- P 17 - MICHEL FUGAIN
« Une belle histoire »
- P 24 - LES WAMPAS
« Manu Chao »
- P 28 - JEANNE MOREAU
« Le tourbillon »
- P 32/33 - **LE CD ! Sommaire - Crédits**
- P 34 - CALI
« Fais de moi ce que tu veux »
- P 41 - CLAUDE NOUGARO
« Le jazz et la java »
- P 48 - MIG
« Antipodes »
- P 52 - FAWZY AL-AIEDY et JEAN BLANCHARD
« Noces-Bayna »
Avec la participation des enfants de l'école Jean Moulin à Oyonnax
- P 58 - MATHIEU BOOGAERTS
« Comment tu t'appelles »
- Page 64 - Pour enrichir LE DICOZIQUE

QUI FAIT QUOI
pour les Enfants de la Zique

Ils écrivent (les auteurs)
Gérard Authelain,
en collaboration avec Philippe Barbot, Gaby Bizien, Henri Bonnet, Didier Varrod et Jean-Claude Demari (pour les biographies)
Avec la participation pour les graphies arabes de Momtez Sridi ;
pour les illustrations de Delphine Perret et la belle entreprise.

Ils écoutent, lisent, proposent et veillent (le comité de pilotage)
Vincent Maestracci (Inspection Générale de l'Education nationale)
Roger Müh (Desco) Ministère de la Jeunesse, de l'Education nationale et de la Recherche
Bruno Vallée, SCÉRÉN [CNDP-CRDP]
André Cayot, Catherine Giffard et Christian Steinmetz (DMDTS) Ministère de la Culture et de la Communication
Jean-Louis Foulquier, Delphine Lagache, Nathalie Dufrêne, Emilie Yakich, Didier Varrod, Maryse Andrians,
et toute l'équipe des Francofolies

Elles fourmillent
Delphine Lagache, Nathalie Dufrêne, Emilie Yakich, Marion Léchelon, Aurélie Bobon, et Maryse Bessaguet pour les relations médias

RACONTEZ - NOUS
quelle fut votre "Rencontre" avec cette édition...

Nous sommes à l'écoute de toutes vos remarques pour améliorer ensemble cet outil pour les éditions futures.
Dès le mois de février 2005, une page vous est ouverte sur notre site et vous invite à nous livrer vos impressions sur le livret « RENCONTRES, *on s'est connu, on s'est reconnu* ».
Par ailleurs n'hésitez pas toute l'année à laisser libre cours à vos suggestions sur l'adresse:

enfantsdelazique@francofolies.fr

POUR NOUS CONTACTER

ENFANTS DE LA ZIQUE / FRANCOFOLIES
6 rue de la Désirée
17042 La Rochelle cedex
T :05 46 28 28 28 / **F :** 05 46 28 28 29

COMMANDER

DIRECTEMENT AUPRÈS DES FRANCOFOLIES*:
T : 05 46 28 28 28 / F : 05 46 50 62 29
Courrier électronique : enfantsdelazique@francofolies.fr
Formulaire sur : www.francofolies.fr/ez.html

*excepté les professeurs des écoles qui doivent se rapprocher de leur CPEM (Conseiller Pédagogique en Education Musicale)

« On s'connaît, non ? »
par EMILY LOIZEAU et ABEL K1

Un spectacle jeune public à consommer avec le kit des Enfants de la Zique - 11e édition, concocté en complicité avec le Chantier des Francos et les Jeunesses Musicales de France.

La tournée de ce spectacle débutera à la rentrée 2004/2005, pour deux années scolaires et sera pilotée par les délégations régionales des JMF. Pour connaître les dates de passage dans votre région, consultez le site www.lesjmf.org

ÉDITORIAL

Puisque le thème de cette 11e édition des Enfants de la Zique nous y invite, notre éditorial se doit de rappeler que l'œil malicieux et bienveillant de Jean-Louis Foulquier a rendu possible une belle rencontre entre nos deux grands ministères, sous le p'tit coin de paradis des Enfants de la Zique.

Rencontre de l'un, rencontre de l'autre, rencontre des idées, des modes de vie, voilà toute la richesse de l'improbable et de l'inattendu que cette édition nous amène à réfléchir, à sentir et à vivre comme pour illustrer ce que l'actualité nous suggère aujourd'hui, peut-être encore plus qu'hier, à encourager ou à espérer. Parce qu'elle est le lieu de la rencontre universelle de la musique et de la poésie, de l'acoustique et de l'électrique, du salon et du grand stade, du baladeur et de la sono, la chanson nous rapproche instinctivement les uns des autres. Si la chanson dit celui qui l'écrit, elle dit aussi celui qui la chante et celui qui l'écoute. Elle est bien le lieu d'une rencontre de ce trio qui, toujours, fera vivre la musique.

Tout ce que les Enfants de la Zique apportent aux enfants et à leurs professeurs ne peut encore être évalué à sa juste mesure tant le travail qui est réalisé depuis maintenant plus de dix ans par l'équipe éditoriale et celle des Francofolies constitue l'amorce d'une préoccupation nouvelle des acteurs de l'enseignement musical : la chanson est un art, les chansons sont des œuvres, se chantent et s'écoutent certes, mais se dégustent aussi avec un plaisir multiforme qui s'offre volontiers à ceux qui le recherchent.

Nous souhaitons vivement que cette nouvelle décennie puisse voir nos grandes institutions continuer à soutenir les Enfants de la Zique, prendre le pouls de ce cœur qui bat, de cette rencontre renouvelée chaque année entre les artistes, les musiciens, les poètes et… les élèves. C'est ainsi que cette belle initiative sera durablement inscrite aux frontons des écoles et collèges de France et de Navarre.

VINCENT MAESTRACCI
Inspecteur général de l'Éducation nationale (MJENR)
ANDRÉ CAYOT
Inspecteur de la création et des enseignements artistiques (MCC)

Ce kit pédagogique répond aux enjeux d'une éducation visant à éveiller le sens critique et l'ouverture culturelle des élèves ; il participe au développement d'un patrimoine commun d'œuvres musicales et poétiques. La chanson française est un domaine artistique à part entière, riche d'une création continuelle, reflétant l'évolution de notre société dans ses dimensions sociales, technologiques, politiques.

Depuis la rentrée 2001, le SCÉRÉN [CNDP] apporte avec enthousiasme, dans le cadre de sa mission « Arts et Culture à l'école », son soutien aux Enfants de la Zique. Cette collaboration a permis d'enrichir le répertoire mis à votre disposition dans ce kit, en chansons, en pistes et ressources pédagogiques pour aborder la chanson sur un plan culturel, interprétatif, musical, historique, linguistique ou littéraire… en classe. Elle permet également d'élargir la diffusion (17000 exemplaires) à un niveau national sur les 30 académies, pour permettre à tous les enseignants qui le souhaitent d'intégrer la chanson française dans leur pédagogie.
En vous souhaitant de beaux projets en musique !

Alain COULON
Directeur général du SCÉRÉN-CNDP

L'histoire en général, et la nôtre en particulier, commence toujours par une rencontre. Il n'y a pas de vie possible sans cette succession de face-à-face entre individus qui, par hasard ou par volonté, croisent le même chemin.

Rappelle-toi Barbara
Toi que je ne connaissais pas
Toi qui ne me connaissais pas
Rappelle-toi
N'oublie pas
Un homme sous un porche s'abritait
Et il a crié ton nom
Barbara.

Barbara a couru vers l'homme sous la pluie et s'est jetée dans ses bras. Ils se sont tutoyés, dès la première fois, signe de leur reconnaissance, début d'une histoire. Tragique dans le cas du poème de Prévert, l'événement est souvent jubilatoire dans d'autres cas.

La chanson nous donne envie de revivre, à travers la diversité des expressions, ces rencontres qui forment la trame de nos jours. Amoureuses ou professionnelles, houleuses ou conviviales, décevantes ou enthousiasmantes, silencieuses ou agrémentées de gestes symboliques, elles sont plus que notre mémoire et la source de nos activités : elles sont notre naissance continuelle à la vie.

Écouter une chanson, c'est aussi aller à la rencontre d'un auteur, d'un compositeur, d'une mémoire musicale, d'inconnus qui se sont emparés de trois petites notes de musique pour en faire leur compagne des jours heureux ou mélancoliques. C'est entrer dans un patrimoine. La culture, c'est aussi ce qui reste quand on n'oublie pas tout, et surtout pas ce qui a fait advenir le présent.

Écouter une chanson, ce n'est pas forcément avec l'intention de la chanter. La fredonner, peut-être, mais c'est différent : c'est une façon de se l'approprier. Ah ! ces pédagogies qui oublient que l'audition peut être source d'enrichissement et de plaisir même si l'œuvre n'est pas destinée à un apprentissage en classe ! Faudrait-il que le chœur de la *9e symphonie* de Beethoven ou le *Chant de la terre* de Gustav Mahler soit « chantable » par les enfants pour qu'on leur donne à entendre ?

Écouter une chanson, c'est d'abord une attitude du cœur :

Quand un poème t'arrive
Tu ne sais d'où ni pourquoi.

C'est comme si un oiseau
Venait se poser dans ta main.

Et tu te penches,
Tu te réchauffes à son corps.

On peut aussi partir
À la recherche de l'oiseau.

(Guillevic, *Art poétique* - Gallimard - p. 190)

Aller à la rencontre, c'est accepter un départ vers l'aventure. Littré conseille, dans son dictionnaire, de compléter la formule par une autre : aller au-devant. Les enfants sont volontiers aventuriers : ils sont trop jeunes pour savoir si les lendemains chanteront, mais qu'au moins nous leur donnions accès à ces instants où la musique leur parle de bonne aventure, celle où le dernier mot est celui du sourire accordé à l'inconnu.

Gérard AUTHELAIN

LA RENCONTRE

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. [...]

Deux hommes parurent.
L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. [...]

Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent à la même minute, sur le même banc.

Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi; et le petit homme aperçut écrit dans le chapeau de son voisin: Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot: Pécuchet.

« Tiens, nous avons eu la même idée, celle d'inscrire notre nom dans nos couvre-chefs.
- Mon Dieu, oui! on pourrait prendre le mien à mon bureau!
- C'est comme moi, je suis employé.»
Alors ils se considérèrent.

I. Des rencontres comme celle de Bouvard et Pécuchet sont innombrables en littérature, et forment souvent le point de départ du roman à venir: une circonstance fortuite.

À en croire les dictionnaires, ce qui fait la caractéristique d'une rencontre, c'est son caractère imprévu, comme sous l'effet du hasard. Or ce que ne dit pas un dictionnaire, qui s'attache plutôt à l'origine des termes et à leurs glissements de sens qu'à leurs conséquences, c'est ce que produisent les mots. Il faut donc un auteur pour faire vivre ces mots, les titiller pour qu'ils aillent jusqu'au bout de ce qu'ils font entrevoir.

Parmi eux, il y a ceux qui ont traversé les mers ou les frontières pour se confronter avec un vocabulaire qui n'est pas de leur famille. Un commerce inédit s'amorce et on entre dans une nouvelle forme de rencontre.

II. Parfois les histoires ne se construisent pas seulement avec des mots, mais font appel à la musique. Celle-ci apporte alors une ponctuation, un climat, une sensibilité, un complément, un rythme, un fil conducteur. Elle donne à voir, à ressentir, à éprouver. Il y a des phrases de chansons qui ne prennent leur pleine dimension qu'avec la mélodie qui les porte et l'arrangement qui les soutient.

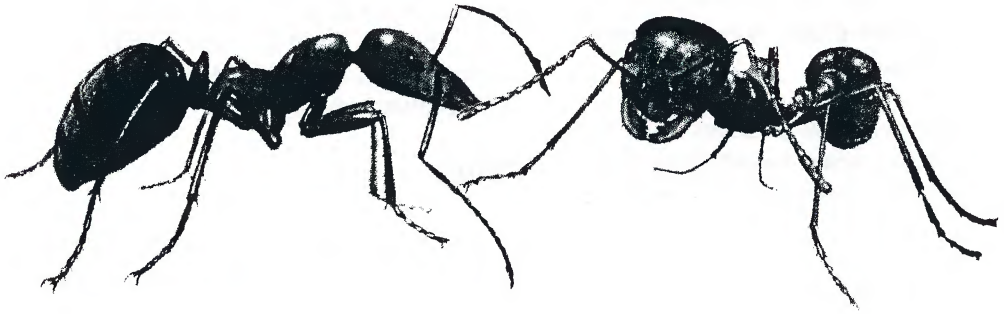
La rencontre des mots et de la musique est une vieille histoire: les premières manifestations vocales de l'humanité ont sans doute été ce mélange de sons mi-articulés mi-chantés, la parole et la musique développant conjointement leur identité. La force de la chanson et son pouvoir de conviction viennent sans doute de ce lien indissoluble entre deux façons de voir une même réalité. Elle est, de façon intrinsèque, une rencontre à elle seule.

III. Forte de ce signe distinctif, la chanson se permet alors de visiter les registres musicaux les plus variés, se laissant entraîner par le jazz aussi bien que par la techno, s'arrêtant dans le domaine du rock aussi bien que dans celui de la musique classique, s'installant dans la java comme dans le blues, séjournant chez la musique exotique, s'entourant d'objets sonores, s'alimentant à l'électricité comme au carton perforé, épousant les voix les plus variées. La chanson est le lieu où toutes les musiques se rencontrent.

IV. Les histoires ne se construisent pas uniquement avec des discours et quelques notes. Certaines se font avec des dessins, des images, des films. Parfois cela se fait avec des couleurs. Tout le monde connaît l'histoire de Petit-Bleu dont le meilleur ami, Petit-Jaune, habite la maison d'en face, et avec qui il joue beaucoup. Un jour, se retrouvant après s'être perdus, ils s'embrassent... si fort qu'ils deviennent tout vert. Surprise des parents qui ne les reconnaissent plus: alors ils fondent en larmes, jaunes et bleues évidemment. Mais quand Papa-Bleu et Maman-Bleu embrassent leur enfant, dans leur joie ils embrassent aussi Petit-Jaune: et voilà que dans l'embrassade ils deviennent verts. Comprenant ce qui est arrivé, ils portent la bonne nouvelle en face, et tous s'embrassent avec joie... ***(.1)***

V. Parfois un regard en dit aussi long qu'un torrent de mots. Un pas, une arabesque de la main, une immobilité, un bond, et voilà une nouvelle aventure prête à commencer. La musique vient en contrepoint, et même si le geste se déploie en silence, ce silence est encore de la musique. Une autre forme de connivence surgit, celle du corps avec les harmoniques de son entourage. La danse, elle aussi, invente la rencontre.

VI. ***Alors ils se considérèrent...***
écrit Flaubert pour conclure le premier contact de ses deux héros et ouvrir la suite de leurs aventures communes. Cette considération est moins une marque de déférence qu'une façon de scruter l'autre pour mieux percevoir qui il est. C'est aussi ce que propose ce document: considérer ce que nous dit la chanson à propos de la rencontre en scrutant la façon dont elle-même se considère comme une rencontre.



© ILLUSTRATION : LBE

.1- Léo LIONNI, *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, Ed. L'École des Loisirs, Paris 1970

LE DICOZIQUE

CONFECTIONNER LE DICOZIQUE DE LA RENCONTRE

Nous avons tous l'habitude de consulter un dictionnaire pour trouver la définition d'un terme dont on ignore le sens. Or un dictionnaire dit plus que ce qu'il laisse paraître. Non seulement il évoque les différentes façons d'entendre le même mot, selon les contextes dans lesquels il est employé, mais en feuilletant les pages, c'est-à-dire en allant de renvoi en renvoi, parcourant les synonymes, les sens contraires, les dérivés, les sources étymologiques, en effectuant ce que Paul Ricœur appelle joliment « le travail du pouce », on dévoile progressivement une histoire passionnante de la langue. Les hommes de radio ne s'y sont pas trompés en donnant chaque matin, à une heure de grande écoute, un temps d'antenne à Alain Rey, l'un des grands experts du vocabulaire.

Composer un dictionnaire n'est pas une mince affaire. D'où vient un mot, dans quel ordre classer les significations retenues, quelles sont les expressions les plus fréquentes dans lesquelles il est employé, comment illustrer celles-ci par des citations appropriées, à quels termes il renvoie, à quels autres il s'oppose, qu'indique la dérive observée au cours des âges et induite par l'usage courant: voilà autant de questions auxquelles doit répondre le fabricant de lexiques.

Les Enfants de la Zique proposent de faire « un dico » à partir des chansons proposées dans cette édition 2004. Consacré au thème de La Rencontre, celui-ci recensera un certain nombre de mots essentiels, recherchera les expressions usuelles, celles repérées dans les textes des pièces sélectionnées, mais aussi celles à ajouter par associations d'idées pour développer ce qui est suggéré dans les chansons.

Cette démarche a été expérimentée en plusieurs lieux: elle a permis de vérifier que les adultes comme les enfants se prennent au jeu de l'enquête et font de passionnantes découvertes.

Deux exemples sont proposés pour amorcer la démarche. L'un s'attache à étudier le premier terme rencontré dans la première chanson enregistrée sur le CD, l'autre fait de même avec la dernière formule de la dernière chanson. À partir de ces deux exemples (qui peuvent être recopiés tels quels, ou modifiés, enrichis, transposés à volonté), les Francofolies invitent les enfants de la Zique à effectuer une enquête similaire sur les autres chansons de cette sélection 2004, et éventuellement à se communiquer leurs trouvailles.

Le site internet des Francofolies apportera sa contribution, en fournissant à ceux qui le visiteront des éléments utiles pour compléter la recherche.

JEUX DE MOTS

Faire un dictionnaire, c'est un peu comme mener une enquête. Cela demande peu de matériel :

- un système facilitant le classement des trouvailles (cahier répertoire de 200 pages, fiches, les feuilles perforées, dossiers, etc.)
- un dictionnaire, le choix du ***Petit Robert*** étant vivement conseillé.

Si le matériel d'investigation est simple à réunir, à l'inverse le travail d'équipe est fort utile. Les idées viennent toujours de la confrontation avec l'autre, et c'est pourquoi mener un tel projet en classe, en se répartissant en petits groupes et en rapprochant ensuite les trouvailles est une façon de mettre toutes les chances du bon côté.

Si les conditions le permettent, il peut être intéressant d'aller ensemble dans une médiathèque pour consulter le Grand Robert, le Littré, et toutes sortes d'encyclopédies.

L'enquête sur chansons se fait évidemment à partir de l'écoute, et non pas à partir d'une lecture des textes de chansons qui auraient été polycopiés et distribués aux enfants.

PROPOSITIONS DE JEU

Il n'y a pas de règle du jeu préalable. Pas de méthode susceptible d'être appliquée de façon identique à chaque chanson. La règle s'invente au fur et à mesure. Tout au plus peut-on réunir quelques indications à titre d'aide-mémoire: il n'est pas certain que toutes les propositions soient opérantes, mais à chacun de se construire son dico et sa mise en page, en confrontant les résultats entre recherches en petits groupes et trouvailles individuelles.

CHOIX

1. La première opération consiste à choisir ensemble, dans la chanson écoutée, un ***terme*** (ou éventuellement une ***formule***) qui paraît fortement symbolique de ce que peut être une rencontre.

DÉFINITIONS

2. On peut alors chercher une (ou plusieurs) définitions, et garder les ***énoncés*** dont l'ensemble de la classe ou du groupe estime qu'ils répondent le mieux aux diverses significations du terme.

3. Ayant choisi un ordre pour classer ces énoncés, on peut tenter de trouver les ***expressions*** les plus courantes les illustrant.

4. C'est alors qu'on peut ensemble aller voir dans le *Petit Robert* comment les auteurs du dictionnaire, pour le même terme, ont disposé leurs résultats, et comparer ainsi les découvertes de la classe avec un ouvrage de ***référence***.

5. Selon l'âge des enfants, le contexte dans lequel se déroule l'enquête (classe de français ou séance musicale), on peut s'octroyer le luxe d'aller chercher quelques ***compléments*** (étymologie, dérivés de famille, termes analogiques)

MISE EN SITUATION ET SCÉNARIO

6. L'enquête peut désormais se prolonger en cherchant à décrire le déroulement de l'action mise en scène dans la chanson. C'est la partie « thesaurus » du dico, c'est-à-dire où l'on passe à un ***développement*** à la manière des encyclopédies. Ce scénario ne sera pas identique pour tous les mots. À propos de la chanson de Michèle Bernard qui fait l'objet d'une démarche témoin, il peut se décomposer de la manière suivante :

- préalables et conditions
- motifs et fondements de ces conditions
- déroulement de l'action
- les mots pour le dire
- les formules pour faire sentir
  pour faire comprendre.

Pour les autres chansons, cela aussi fait partie du jeu de se bâtir, à partir de chaque texte, le schéma directeur de l'analyse.

MUSIQUE

7. La musique intervient à sa manière pour dire la même chose que les mots, ou autre chose que ceux-ci ne peuvent transmettre. Cela se vérifie à travers

le rythme

qui peut être celui de la musique proprement dite, ou celui de la phrase chantée par rapport à la pulsation donnée par l'accompagnement orchestral ;

la mélodie

qui peut se transcrire par des graphismes pour ceux qui n'ont pas de connaissances « solfégiques » ;

l'harmonie

que l'enseignant pourra aider à découvrir à l'aide d'un instrument polyphonique (clavier, guitare, accordéon) ;

l'arrangement et l'orchestration

qui ne se limitent pas à l'identification des instruments, mais à leur mode d'intervention au cours de la pièce ;

la voix et l'interprétation

l'une des choses les plus importantes et les plus difficiles à exprimer, pour lequel le solfège n'est d'aucune utilité, mais où à l'inverse le langage poétique et analogique est essentiel ;

les similitudes

en allant chercher dans d'autres chansons, d'autres œuvres du patrimoine, d'autres époques, d'autres pays, des correspondances musicales significatives.

Selon les acquis préalables des enfants, et en fonction des connaissances nouvelles qu'on veut leur faire acquérir, on développera plus ou moins telle ou telle ***composante musicale***.

ÉLARGISSEMENT

8. Il est possible d'élargir alors l'enquête en recherchant ***le même mot*** ou la même action

dans d'autres chansons du CD Enfants de la Zique
dans d'autres textes littéraires

De même on peut transiter vers ***d'autres termes***

dans la même chanson
dans les autres chansons du CD
dans d'autres chansons ou d'autres situations

Sans oublier que les termes se définissent souvent aussi en les comparant à leurs synonymes, et tout autant en les opposant à leurs contraires : une petite place faite aux antonymes peut être un bon moyen de révéler ce que n'est pas la chose étudiée.

TRANSPOSITION

9. C'est alors que s'ouvrent de multiples voies pour ***d'autres formes d'expression***, soit pendant le temps de la classe, soit sous forme de proposition à mettre en œuvre de façon individuelle selon les goûts de chacun.

Dans ce dossier, toutes les pistes ne seront pas explorées, mais enseignants, professeurs, musiciens intervenants, formateurs, sont invités à consulter ***le site internet des Francofolies*** où quelques exemples seront fournis et où l'on espère que ce site sera également alimenté par les lecteurs des Enfants de la Zique.

À L'INTENTION DE CEUX QUI PRÉFÈRENT D'AUTRES ITINÉRAIRES POUR LA RENCONTRE, QUE LE DICOZIQUE

Si toutes les chansons se prêtent volontiers à cette expérience lexicographique (appréciée notamment par les enseignants de français, y compris ceux qui enseignent le français-langue-étrangère), d'autres approches plus habituelles conservent toute leur légitimité.

C'est pourquoi chaque chanson sera analysée dans ce document sous les deux aspects, l'un se rapportant au Dicozique (sous forme de pistes d'enquête), l'autre selon les démarches plus habituelles des lecteurs des Enfants de la Zique.

Gérard AUTHELAIN

© ILLUSTRATION : LBE

© PHOTO: J-L GONTERRE

QUAND VOUS ME RENDREZ VISITE

INTERPRÉTÉ PAR MICHÈLE BERNARD
• PAROLES: MICHÈLE BERNARD • MUSIQUE: MICHÈLE BERNARD
ARRANGEMENTS: JEAN-LUC MICHEL

Quand vous me rendrez visite
Oh, n'arrivez pas trop vite
De votre pays si loin
S'il vous plaît, quoi qu'il arrive
Mon ami de l'autre rive
Surtout prévenez-moi bien

Annoncez votre venue
Il faut que je m'habitue
À l'idée de vous revoir
C'est si bon de reconnaître
L'écriture sur la lettre
Que l'on vient de recevoir

C'est si doux de la relire
De la respirer, de rire
En tournant dans la maison
Puis s'asseoir soudain plus calme
Pour approcher de la flamme
Ses ailes de papillon

Je regarde la fenêtre
Où vous allez apparaître
J'y cogne comme un oiseau
Un bruit de pas qui approchent
Et soudain contre la cloche
Vos trois coups comme un cadeau

Tout cela que j'imagine
C'est un ruisseau qui chemine
Dans le désordre du cœur
Permettez que j'en profite
Après tout ira si vite
Quand viendront le jour et l'heure

S'il vous plaît quoi qu'il arrive
Mon ami de l'autre rive
Surtout prévenez-moi bien
Non, n'arrivez pas trop vite
Quand vous me rendrez visite
De votre pays si loin

Bio

MICHÈLE BERNARD

Michèle Bernard naît le 26 octobre 1947 à Lyon dans une famille modeste. Elle prend cependant dès 6 ans ses premiers cours de piano. En 1966, elle s'inscrit au Conservatoire d'art dramatique. C'est en 1968 qu'elle achète son premier accordéon, puis commence à jouer, dans une troupe de théâtre, sur les places publiques. Elle reste tournée vers le théâtre jusqu'en 1975, où elle choisit la chanson. Elle commence à écrire ses propres morceaux en 1977.

1978 est sa première grande année: elle y est révélée par le Printemps de Bourges et sort son premier album, *Le Kiosque*, qui obtient immédiatement le prix Charles-Cros. Suivent un premier Olympia et de nombreux récitals en France. Jusqu'en 1983, elle sort encore deux albums (sur celui de 1980, on remarque particulièrement « Petit bout de femme ») et devient une habituée du Printemps de Bourges. On la voit aussi au Festival d'été de Québec et en Afrique de l'Est (1980), puis au Chili (1986). En 1988, son album *En public*, enregistré au théâtre Dejazet, obtient de nouveau le prix Charles-Cros.

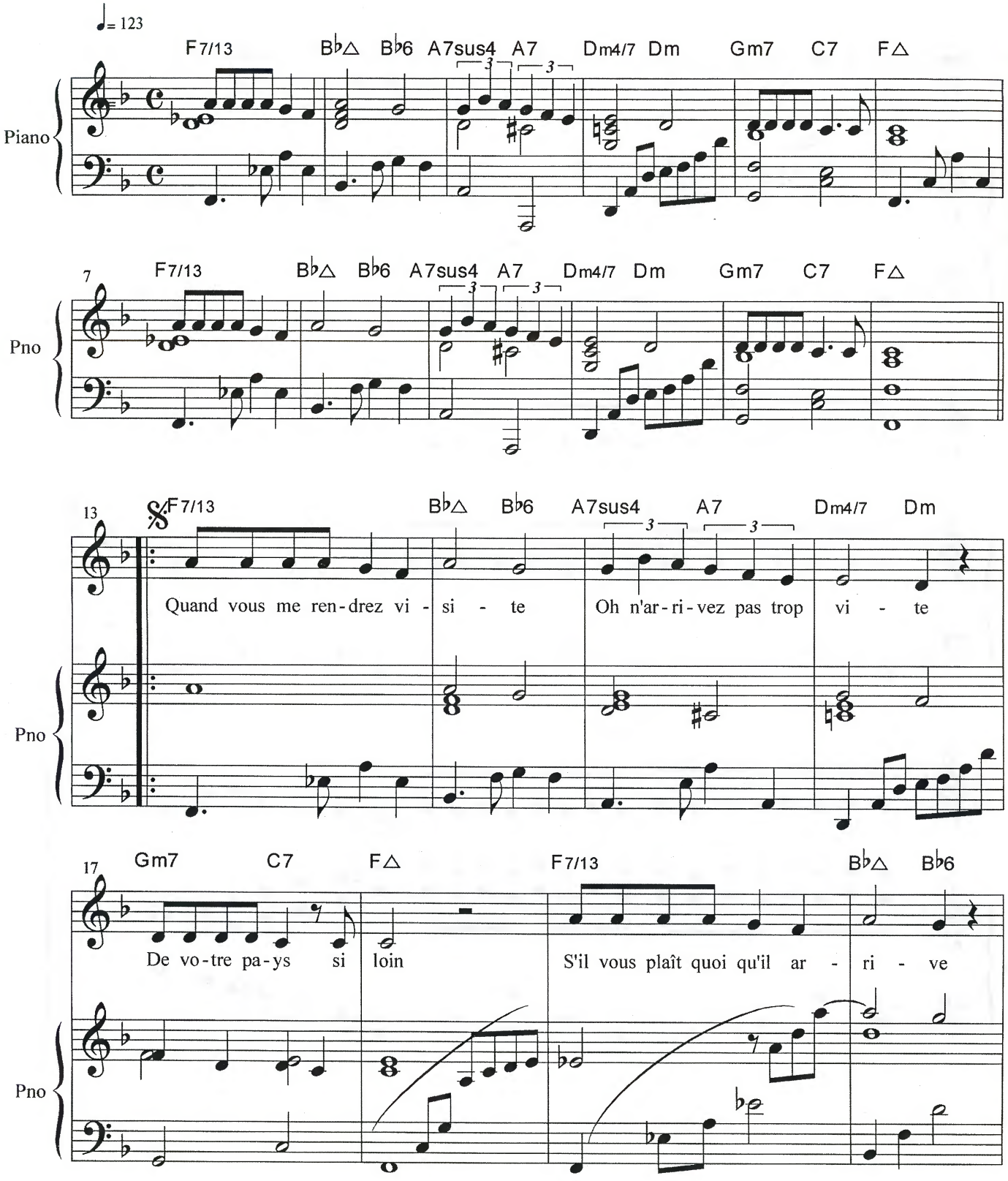
L'art de Michèle Bernard se caractérise par sa voix éclatante, son accordéon généreux et ses textes combatifs. La grande reconnaissance qu'elle en retire dans le milieu de la chanson ne touche malheureusement pas le grand public, faute de passages radio et télévision... Cela ne l'empêche pas, entre théâtre et chanson, de mener une fort honorable carrière. C'est de son sixième album studio, en 1997, qu'est extrait « Quand vous me rendrez visite », qui donne son titre à cet album. Depuis, Michèle Bernard a encore sorti deux disques, l'étonnant *Voler* « chanson-musiques du monde » en 2000 et *Une fois qu'on s'est tout dit* (EPM/Universal) en 2002.

Jean-Claude DEMARI

QUAND VOUS ME RENDREZ VISITE • MICHÈLE BERNARD

• PAROLES: MICHÈLE BERNARD • MUSIQUE: MICHÈLE BERNARD • ARRANGEMENTS: JEAN-LUC MICHEL

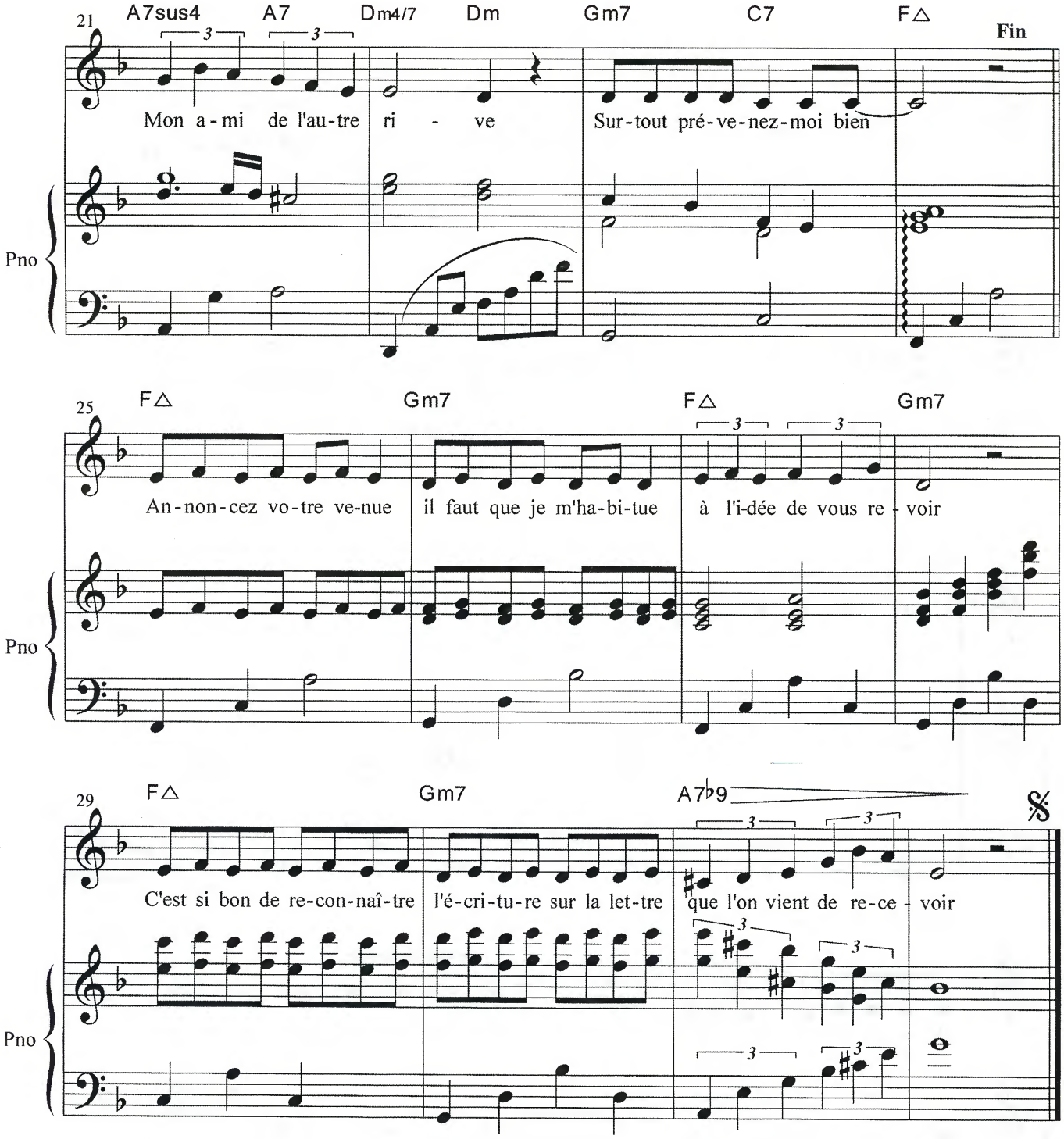
© 1997 EPM - Productions Anne Sylvestre



QUAND VOUS ME RENDREZ VISITE • MICHÈLE BERNARD *suite*

• PAROLES: MICHÈLE BERNARD • MUSIQUE: MICHÈLE BERNARD • ARRANGEMENTS: JEAN-LUC MICHEL

© 1997 EPM - Productions Anne Sylvestre



Si la chanson de Michèle Bernard ouvre ce livret, c'est parce qu'elle est de celles qui évoquent le mieux non pas la rencontre proprement dite, mais ce qui la prépare. Si l'on voulait employer un langage plus philosophique pour montrer les fondements de la démarche, on pourrait dire que c'est le désir, tout autant que l'acte, qui est important. La réalisation est parfois décevante par rapport à l'attente qui l'a précédée. Et c'est une expérience qui ne s'attache à aucun critère d'âge particulier: enfants, adolescents ou adultes ont tous leur expérience personnelle sur le sujet.

"Il faut s'habiller le cœur", disait la rose au Petit Prince. Il n'est pas inutile de rappeler que ce temps de préparation, annonciateur d'une vraie rencontre, fait partie des impératifs pour l'écoute d'une chanson, c'est-à-dire son accueil. On n'entre pas en poésie ou en musique comme on lit distraitement les titres des journaux à un éventaire de presse.

C'est pourquoi l'analyse proposée en ouverture sous forme de réalisation d'un dictionnaire suppose qu'aient été prévues les conditions d'une véritable disponibilité de l'oreille, c'est-à-dire de l'esprit, pour avoir la chance de ne pas transformer le propos en exercice formel, mais bien en temps de vraie rencontre à propos d'un thème, précisément celui de la rencontre.

UNE DÉMARCHE TÉMOIN

effectuée avec des institutrices et instituteurs du Maroc ainsi qu'avec une classe de CM2 du Rhône (cf. introduction sur le DICOZIQUE).

PREMIER TERME RETENU: *VISITE*

1. Les définitions

énoncés spontanés

aller voir quelqu'un
aller chez le médecin
se promener dans une ville
aller voir un monument, un château
quelqu'un qui vient voir les parents

expressions

Nos cousins sont venus nous rendre visite dimanche dernier
Je vais faire une visite à ma voisine
Je rends visite à mes grands-parents

***référence* (*Petit Robert*)**

I. Visite d'une personne: le fait d'aller voir quelqu'un et de rester avec lui un certain temps.

Commentaires de cette définition

aller voir: il y a un déplacement, on change de lieu, d'environnement, on sort de ses habitudes.

rester avec lui un certain temps: il faut du temps, la visite n'est pas un instantané. Le temps est nécessaire parce que la visite indique qu'il y a un échange, une volonté de se comprendre, de s'aider, de se rejoindre sur des préoccupations communes, de partager un moment d'amitié avec quelqu'un pour des choses gaies ou tristes. On a des choses à se dire. La visite indique qu'il y a une vraie rencontre.
Il y a une complicité. La rencontre est un objectif en soi.

II. Le fait de se rendre dans un lieu, pour voir, pour parcourir.

Commentaires de cette définition

On retrouve le sens du déplacement, condition de la découverte. On sort de son environnement pour se rendre disponible à quelque chose d'inconnu et dont on estime que le bénéfice sera important.

Compléments

Visiteur: une personne qui va voir quelqu'un, à l'hôpital, en prison, chez lui. L'image de l'extra-terrestre dans les films. Celui qui arrive d'ailleurs, d'un autre temps (le film *Les Visiteurs*).

2. Le scénario de la visite

Préalables et conditions

N'arrivez pas trop vite
Prévenez-moi bien
Annoncez votre venue

Motifs et fondements de ces conditions

Il faut que je m'habitue
Reconnaître l'écriture
La relire - la respirer
S'asseoir plus calme

Déroulement de l'action

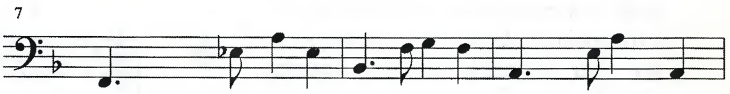
Je regarde la fenêtre > (attente)
Vous allez apparaître > (formulation du désir)
Un bruit de pas qui approchent > (accélération de l'événement)
Soudain...
Contre la cloche vos trois coups > (fin des préparatifs - début du second acte)
Après, tout ira si vite > (ellipse sur la rencontre proprement dite)

Autres mots et formules pour le faire sentir

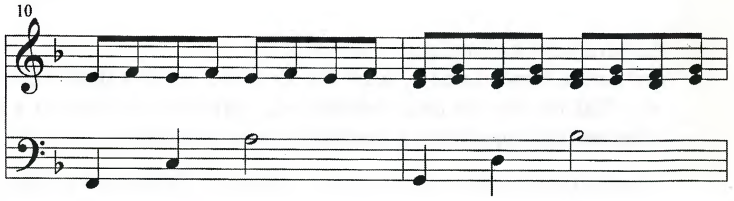
l'idée de vous revoir
c'est si doux de la relire (la lettre)
j'y cogne comme un oiseau (à la fenêtre)
le désordre du cœur
mon ami de l'autre rive
votre pays si loin
un ruisseau qui chemine

3. La musique pour le dire

- Un ***rythme*** évoluant entre l'attente sereine de la première partie de chaque strophe,



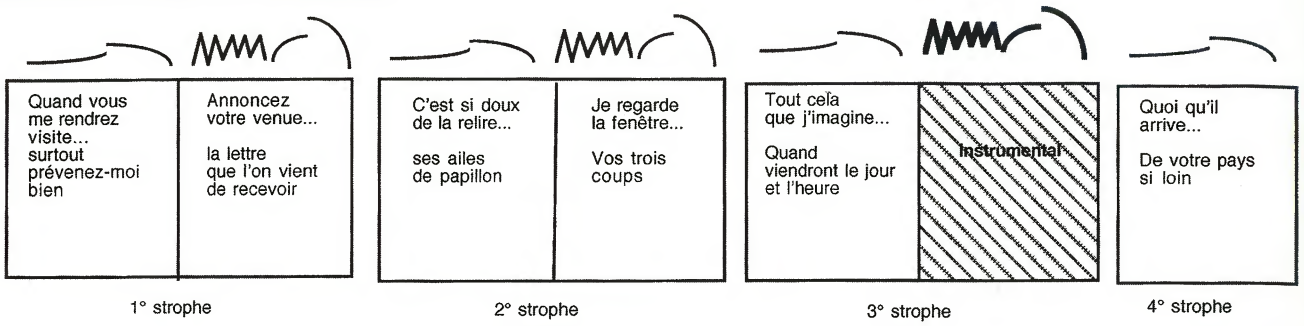
et le caractère plus effervescent de la seconde partie de chaque strophe



Le rythme accompagne cette alternance entre une période où le cœur se prépare à accueillir la personne attendue, sollicitant un délai pour le temps des préparatifs (s'asseoir pour s'habituer à l'idée), et l'approche de l'échéance qui fait monter la fièvre.: inquiétude dans la première strophe, accélération des battements du cœur

comme l'oiseau qui cogne à la fenêtre, marquant le sursaut d'émotion jusqu'aux trois coups de cloche.

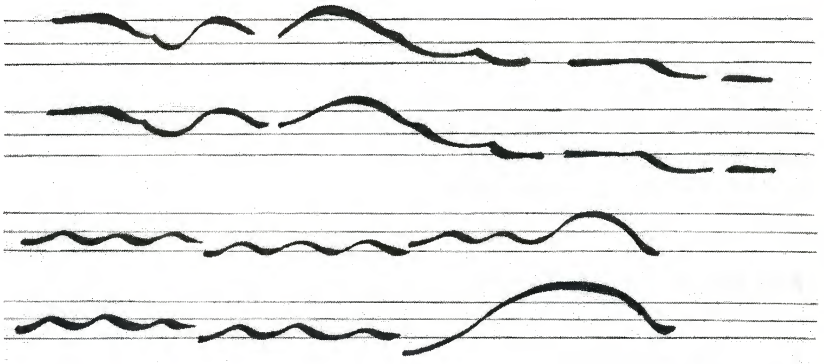
Le rythme est aussi celui de la construction:



On voit combien, avec ce diagramme, il y a une montée progressive de l'intensité marquée par les instruments, jusqu'au moment de la rencontre lors de la troisième strophe, qui n'est pas racontée, mais qui est laissée à l'orchestre. Il y a des mutismes qui sont l'expression d'un trop plein d'émotion. L'ellipse du texte donne à vivre le serrement du cœur (et de la langue) au moment de la rencontre, en même temps que la chanson, comme on l'a vu plus haut, s'est intéressée principalement aux préparatifs de l'événement.

Dans ce contexte, la dernière strophe, reprenant certes les phrases de la première strophe, mais reprenant également la seule première partie des strophes précédentes, ne peut qu'apparaître comme un commentaire, une amplification conclusive de la demande pressante: n'arrivez pas trop vite.

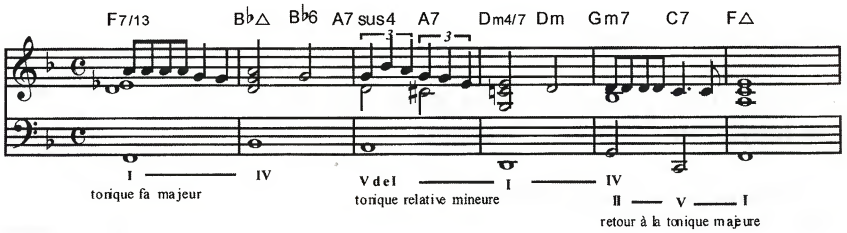
- La ***mélodie***, transcrite sous forme de geste chironomique (c'est-à-dire du geste que pourrait faire la main pour suivre les méandres du chant), conforte ce double aspect de sérénité et d'effervescence se mêlant constamment à l'idée d'une visite attendue et espérée:



- La mélodie est inséparable de l'***interprétation*** de l'artiste qui a conçu sa phrase musicale selon la même énergie qui lui fait dire les mots qui comptent. Le texte d'une chanson n'est pas un texte de roman, de rédaction, d'article de journal, de commentaire pour un document pédagogique. C'est communiquer à celui qui écoutera la chanson l'émotion maximale en supprimant tout ce qui n'est pas essentiel. La phrase, qu'elle soit parlée ou musicale, doit pouvoir, dès les premiers instants, être perçue par l'auditeur avec la même intensité.

- L'***harmonie*** est une donnée plus complexe à transposer, encore qu'une palette de coloris pourrait fort bien fournir de précieuses analogies. Néanmoins la couleur des accords peut être aisément perceptible si l'enseignant ou le musicien, dans la classe, font entendre avec un instrument polyphonique (clavier, guitare, accordéon) les accords à la fois peu nombreux et riches de cette chanson: il est facile, à partir d'un accord de *Fa* majeur, de faire saisir ce qu'apporte une 7e, une 13e, ainsi qu'à partir d'un accord de *Si* bémol, ce que devient cet agrégat quand on remplace la tonique à l'octave par la 7e majeure.

Professeurs de musique et musiciens intervenants se doivent de faire faire ce détour aux enfants par les 7e majeures, les 9e et les étages supplémentaires. Outre l'intérêt de mieux goûter la chanson de Michèle Bernard et l'arrangement de Jean-Luc Michel, c'est ce qui leur permettra d'entrer également dans la magnificence des orchestrations de Maurice Ravel et de quelques autres de même renommée.



La structure harmonique, pour ceux qui sont accoutumés au décryptage des fonctions, est fort simple. En même temps, sa rigueur dans la composition et la richesse des accords qui l'habille sont les deux éléments qui permettent de donner à chaque instrument, au fur et à mesure des strophes, l'occasion d'une intervention opportune et essentielle dans sa sobriété.

- Certains enseignants ont trouvé certaines similitudes avec d'autres chansons. La place manque ici pour en vérifier la pertinence. Nous invitons les lecteurs des Enfants de la Zique à consulter le site internet des Francofolies pour en savoir plus. Au sommaire:

« Venez Milord »

« Il pleut sur Nantes »

4. La transition vers d'autres termes

Les mots à ajouter au dicozique de la rencontre

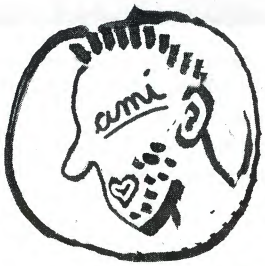
attente - approche - apparaître - reconnaître -revoir

et bien sûr tous ceux qui ne sont pas dans la chanson mais qui peuvent surgir peu à peu.

Nous nous permettons d'attirer l'attention sur une formule qui n'est pas passée inaperçue à nos amis du Maghreb : *mon ami de l'autre rive*. Elle ne passe pas inaperçue non plus pour tous ceux qui ont eu l'occasion de séjourner au Maroc, en Tunisie, en Algérie, dans un pays du bassin méditerranéen, et qui ont pris le temps d'y découvrir une population autrement qu'à travers la poussière d'un rallye automobile. Peut-être certains ont-ils des récits de rencontres à raconter et à partager sur un site internet ?

Gérard AUTHELAIN

© PHOTO : J-L GONTERRE / © ILLUSTRATIONS : LBE



© PHOTO: MARCUS MAM

Y'A DES ZAZOUS

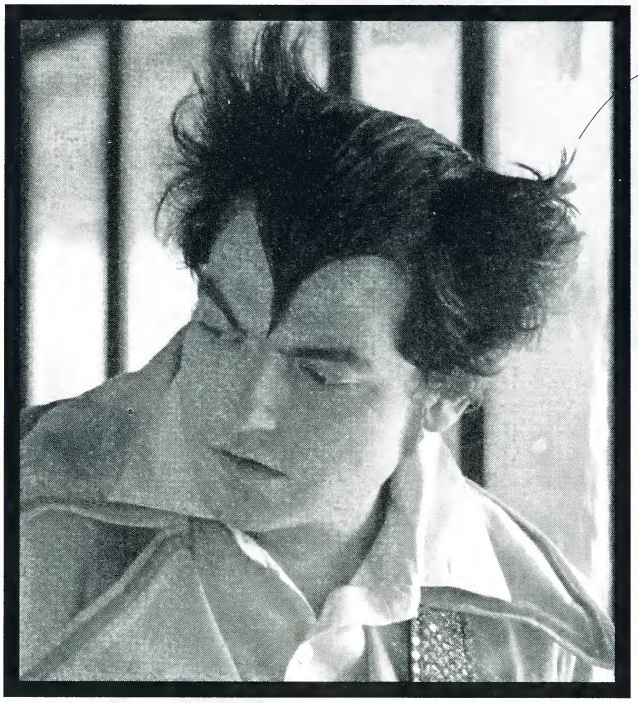
INTERPRÉTÉ PAR -M- ET BRIGITTE FONTAINE
• PAROLES: RAYMOND VINCY • MUSIQUE: HENRI MARTINET
• ARRANGEMENTS: MATTHIEU CHEDID

Bio

BRIGITTE FONTAINE

Brigitte Fontaine naît à Morlaix, en Bretagne, en 1940. Elle part à Paris juste après son bac, pour y faire du théâtre. Mais, très vite, elle se dirige vers la chanson et le café-théâtre, dans les cabarets de la capitale.
Sa carrière peut au moins être divisée en deux grandes époques. La première commence avec Jacques Higelin (et Rufus) en 1964. C'est le spectacle *Maman j'ai peur*, qui, créé à La Vieille Grille, tournera pendant un an partout en Europe... Puis Higelin lui présente Areski Belkacem, qui reste jusqu'aujourd'hui son compositeur attitré – et l'homme de sa vie. Au même moment, Pierre Barouh lance les disques Saravah, dont le trio est l'une des premières signatures, en 1968. C'est de cette époque que date le premier succès de Brigitte Fontaine: « Cet enfant que je t'avais fait », avec Higelin. Après le départ de celui-ci vers la carrière que l'on sait, le duo Fontaine-Areski pose les bases d'une chanson exigeante et ludique, mêlant improvisations, imaginaire, musique berbère et jazz. Mais les années 1980 seront pour eux celles de la traversée du désert.
La seconde grande époque de Brigitte Fontaine commence en 1990 grâce au public japonais, qui lui permet d'enregistrer l'album de son retour, *French Corazon*, arrivé en France en 1992. Superbe Bataclan le 14 avril 1993. Et confirmation définitive en 1995, grâce à l'album *Genre humain* (Virgin), produit par Étienne Daho, fan de toujours. En 1997, c'est Bashung et Les Valentins qui produisent *Les Palaces* (Virgin). Enfin, en 2001, pour l'album de la consécration, *Kékéland* (Virgin), Brigitte Fontaine enregistre avec M le duo « Y a des zazous », une reprise d'Andrex qui remportera un succès fou. On trouve aussi sur cet album Noir Désir, Archie Shepp et... Sonic Youth. Cet énorme groupe américain fait, lui aussi, partie du fan club de Brigitte Fontaine...

Jean-Claude DEMARI



© PHOTO: TOUS DROITS RÉSERVÉS

Bio

-M-

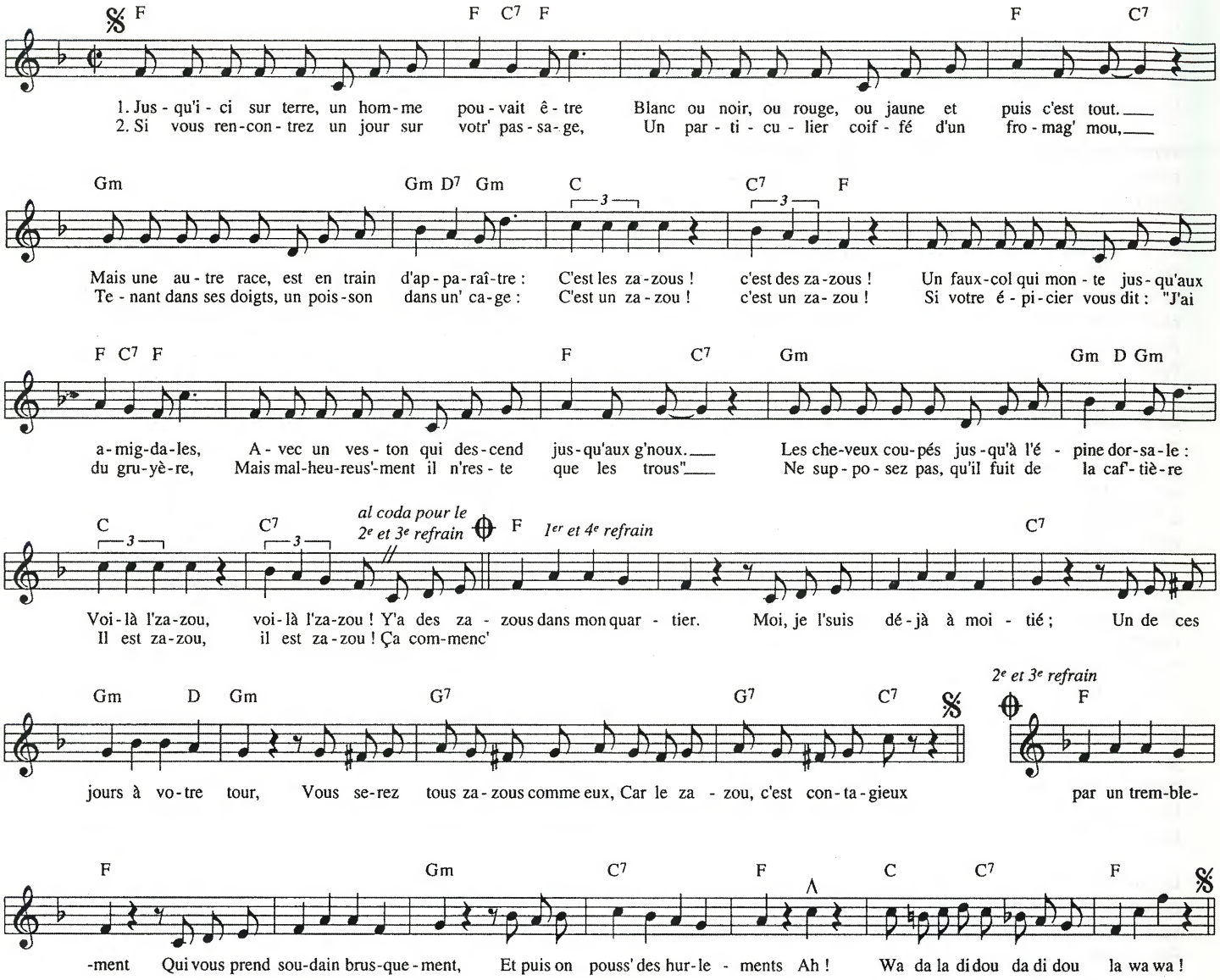
Matthieu Chédid naît en 1972, fils du chanteur Louis Chédid et petit-fils de l'écrivaine Andrée Chédid... Sa première passion est pour le dessin, dès l'âge de cinq ans, avant que n'arrive celle pour la guitare, définitive, à douze. Beaucoup de musiciens, bien sûr, passent à la maison. Ses premières références sont Jimi Hendrix et les Beatles: il lance vers 84-85 son premier groupe, Les Bébés Fous, avec les fils Souchon et Voulzy (qui monteront plus tard Les Cherche Midi). Trois ans plus tard, à 15 ans, c'est avec Mathieu Boogaerts, encore bassiste, qu'il forme Tam Tam, avant de devenir le guitariste d'un groupe de blues-rock, le Jane X Band, l'année où il rate son bac... On le retrouve ensuite guitariste de scène ou de studio derrière Philippe Chatel, Nina Morato, Louis Chédid (la première fois en 1988), Faudel et Jane Birkin...
À partir de 1996, après une tournée avec Sinclair, il décide de se lancer en solo. Il s'invente un style musical (voix haut perchée, chansons au deuxième degré), ainsi qu'un style visuel, avec le personnage-masque de M: costume rose, cheveux fixés au gel pour imiter sa lettre fétiche, et guitare de héros... Son premier album, *Le Baptême*, sort en 1997. Le succès, grâce à de nombreux concerts et premières parties (Louise Attaque), est presque immédiatement au rendez-vous. Confirmation éclatante avec son second album, *Je dis Aime*, en 1999, qui lui rapporte la Victoire de l'artiste interprète masculin de l'année.
En 2001, M enregistre avec Brigitte Fontaine le duo « Y a des zazous », une reprise d'Andrex qui remportera un succès fou. Un extrait du superbe album de Brigitte Fontaine *Kékéland*. Le dernier album de M, *Qui de nous deux* (Delabel/EMI), est sorti fin 2003.

Jean-Claude DEMARI

Y'A DES ZAZOUS • BRIGITTE FONTAINE ET -M-

INTERPRÉTÉ PAR -M- ET BRIGITTE FONTAINE • PAROLES: RAYMOND VINCY • MUSIQUE: HENRI MARTINET • ARRANGEMENTS: MATTHIEU CHEDID

« Publié avec l'autorisation des NOUVELLES EDITIONS MERIDIAN -PARIS-FRANCE »



Jusqu'ici sur Terre
Un homme pouvait être
Blanc ou noir ou jaune
Ou rouge et puis c'est tout
Mais une autre race
Est en train d'apparaître
C'est les Zazous, c'est les Zazous...

Un faux col qui monte jusqu'aux amygdales
Avec un veston qui descend jusqu'aux genoux
Les cheveux coupés jusqu'à l'épine dorsale
Voilà le Zazou, voilà le Zazou

Y a des Zazous dans mon quartier
Moi je le suis déjà à moitié
À votre tour un de ces jours
Vous serez tous Zazous comme nous
Car le Zazou c'est contagieux
Ça commence par un tremblement
Qui vous prend soudain brusquement
Et puis en plus des hurlements
Wa da la di dou da di dou la wa wa!

Si vous rencontrez un jour sur votre passage
Un particulier coiffé d'un fromage mou
Tenant dans ses doigts un poisson dans une cage
C'est un Zazou, c'est un Zazou

Si votre épicier vous dit: " j'ai du gruyère
Mais malheureusement il ne reste que les trous "
Ne supposez pas qu'il fuit de la cafetière
Il est Zazou, il est Zazou

Y a des Zazous dans mon quartier
Moi je le suis déjà à moitié
Un de ces jours ça vous prendra
Wa da la di dou da di dou la wa wa!

À son futur gendre avant-hier ma concierge
Disait: voyez vous, ma fille est un bijou.
Elle est encore mieux que si elle était vierge
Elle est Zazou, elle est Zazou

Et en prenant le train j'ai vu le chef de gare
Qui m'a dit: Mon cher, je suis plus cocu du tout
Je suis quelque chose de beaucoup plus rare
Je suis Zazou, je suis Zazou

Y a des Zazous dans mon quartier
Moi je le suis déjà à moitié
Un de ces jours ça vous prendra
Wa da la di dou da di dou la wa wa!

À la société devant payer sa dette
Devant la guillotine Gégène il dit j'm'en fout
Y a déjà longtemps que j'ai perdu la tête
Je suis Zazou, je suis Zazou

Avec une mondaine de la place Pigalle
Mon ami Léon a fait les 400 coups
Ça lui réussit car pour ses 25 balles
Il est Zazou, il est Zazou

Y a des Zazous dans mon quartier
Moi je le suis déjà à moitié
Et à mon tour un de ces jours
On finira par m'amener
Dans un asile d'aliénés
Entre Zazous, on s'y retrouvera
Car c'est fou ce qu'on rigolera
Quand sous les douches on chantera comme ça
Wa da la di dou da di dou la wa wa !

LES ZAZOUS

L'histoire des zazous commence pendant la seconde guerre mondiale. Les jeunes de l'époque ne se sentaient guère concernés par des événements qui les dépassaient et sur lesquels de toute façon ils ne pouvaient peser. Mais manifester son désintérêt, voire son opposition, n'était pas chose facile, d'autant que la France vivait sous le régime d'occupation, et que le gouvernement de l'époque, installé à Vichy, menait une active politique de collaboration.

La contestation des jeunes s'est exprimée, en premier lieu, de façon visible: veste large, pantalon de toile, faux-col et chemise rouge à carreaux noirs, et parapluie de circonstance. L'habillement était en lui même une façon de s'inscrire en marge, un peu comme 25 ans plus tard les hippies, contestataires d'une autre guerre, au Vietnam, se paraient de chemises à fleurs.

La seconde contestation, tout aussi ravageuse, s'exprimait par la musique. Comme le disait Jérôme Savary présentant un spectacle qu'il fit sur les zazous, ces derniers écoutaient « la musique *swing* venue d'Amérique et rythmée comme l'étaient les marches militaires, à la différence près que l'une « balance » quand l'autre écrase et que les claquettes remplacent le bruit de bottes ».

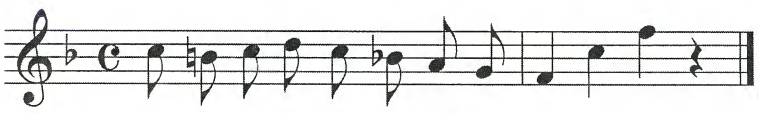
Les zazous sont la manifestation d'une jeunesse qui prend conscience d'elle-même, de sa force, qui réagit contre un ordre moral résumé dans la formule Travail Famille Patrie, en se moquant ostensiblement de tous les beaux discours qui ne dissimulent qu'hypocrisie, tromperie, peur, conformisme, lâcheté.

Ils n'ont pas un réel discours politique comme le fera une autre jeunesse 20 ou 30 ans plus tard. Leur arme est la dérision brandie comme provocation. Un exemple parmi cent: certains avaient inscrit, au milieu de l'étoile jaune qu'ils portaient par sympathie pour les juifs ainsi montrés au regard public: « swing ».

Le troisième refrain de la chanson est typique de ce qui paraissait complètement zazou à l'époque, c'est-à-dire à celle où Raymond Vincy, en 1943, a écrit les paroles de ce que reprend aujourd'hui Brigitte Fontaine dans son tour de chant:

Ça commence par un tremblement
Qui vous prend soudain brusquement
Et puis on pousse des hurlements
Ah! Wa da la di dou
Da di dou la wa wa!

Il s'agit d'un pied de nez à ce qu'on nommerait aujourd'hui, pour rester dans le langage franglais, l'*establishment*. La mélodie d'Henri Martinet et reprise par les interprètes est une façon, avec l'arpège final, de dire à l'auditoire: « Pensez ce que vous voulez, on est comme on est et votre avis nous indiffère » :



LE SWING

Pour faire découvrir aux enfants ce qu'est le swing, il faut le resituer par rapport à ce qu'a pu représenter cette musique à une époque où le « jazz » était encore une dénomination chargée de mépris: une sorte de « musique de sauvages », entachée d'une moralité douteuse puisqu'associée pour une grande part aux lieux de plaisir, à l'alcool, à la drogue, tout juste bonne à se faire trémousser les gens.

Certes la chanson avait déjà eu ses novateurs: Jean Sablon et Charles Trenet furent de ceux-là. Quelques compositeurs ou chefs d'orchestre comme Michel Legrand ou Ray Ventura, avaient déjà, avant la guerre, indiqué qu'un genre musical nouveau était en train de naître. Mais la participation des soldats américains à l'entreprise de libération du nazisme a été le phénomène démultiplicateur qu'on retrouve alors dans les chansons de l'époque.

Le mot swing signifie balancement. Swinguer un morceau, c'est lui conférer une souplesse qui n'apparaît que dans le jeu d'un musicien et n'est pas transcriptible sur une partition. Dans son dictionnaire du jazz, Hugues Panassié le définissait ainsi: « Le swing naît de l'ondulation rythmique régulière qui se dégage des battements souples de la section rythmique, accentuant les temps faibles de la mesure et glissant de ces temps vers les temps forts. Il s'accroît par les multiples accentuations fantaisistes des musiciens qui, semblant plus ou moins prendre la régularité métrique à contre-pied, font ressortir celle-ci tout en créant une tension rythmique extrême ». ***(.2)***

Le swing correspond à une alchimie fort particulière qui trouve sa recette dans la rencontre de musiciens qui ont ensemble un « *feeling* », terme également d'origine américaine et dont la traduction, *sensation* ou *sentiment*, ne rend qu'imparfaitement compte de ce qui est en jeu quand des musiciens réussissent à l'installer. Il y a de la sensibilité, du cœur, de la connivence, de la vibration commune, de la force pulsionnelle, du lyrisme: c'est-à-dire tout ce qu'il importe de réaliser quand on joue de la musique et qu'on ne se préoccupe pas seulement de jouer des notes justes et en mesure.

« Aucun texte musical n'est du swing. Vous ne pouvez écrire du swing parce que le swing, c'est ce qui émeut l'auditeur et il n'y a pas de swing tant que la note n'a pas retenti. Le swing est un fluide, et bien qu'un orchestre ait joué un morceau quatorze fois, il se peut qu'il ne le swingue qu'à la quinzième fois ». Ainsi s'exprimait Duke Ellington, cité par Hugues Panassié. Ce *balancement* fut tellement associé à une époque où le jazz connut un essor considérable qu'on en est venu à appeler les années 1935-1945 *la période swing*, par opposition à la période précédente (le style Nouvelle-Orléans) et celle qui a suivi (le style bop).

Parmi les chansons les plus célèbres et les plus emblématiques, il faut faire écouter aux enfants

« Je suis swing » (Johnny Hess - A. Hornez)
« Le swing à l'école » (Boutayre/Syam/Georgius)
« Rythme et swing » (Durand/Casanova)
« Mademoiselle Swing » (R. Legrand/L. Potera)
« Elle était swing » (Loulou Gasté)

Pour faire le lien entre le swing et les zazous, on peut aussi écouter la chanson de Charles Trenet, « La poule zazou » :

Ohé! la Mélie viens donc voir!...
Mais regarde donc la Noiraude!...
Mais elle danse maintenant!!!...
Mais elle est folle!!!...
Elle est Zazou, cette poule-là...
Qu'est-ce donc que ça!!!
Ben vrai!!!

et surtout la chanson « Ils sont zazous » (J. Hess - M. Martelier)

LA RENCONTRE EN DÉCALAGE

Ce n'est pas un hasard si les Enfants de la Zique ont choisi de mettre la chanson des zazous en seconde position. C'est pour éviter que le thème de la rencontre ne soit présenté que sous la dimension chaleureuse d'un amour naissant ou sous l'attente de retrouvailles entre gens un temps séparé.

.2- Hugues PANASSIÉ - Madeleine GAUTIER, *Dictionnaire du jazz*, Albin Michel 1971, p. 304.

Certains rendez-vous peuvent être un véritable choc, un peu comme le coureur rencontrant un obstacle est subitement arrêté dans sa course. La rencontre sportive, d'ailleurs, est plus considérée sous l'aspect de l'épreuve, du combat, que de la tendresse...

Celui qu'on attend n'est pas toujours tel qu'on l'espérait. C'est vrai pour les enfants dont on a tôt fait de comprendre que la voie qu'ils suivront est parfois fort éloignée du modèle qu'on avait rêvé pour eux. Ils ont à l'adolescence de drôles de goûts, pour des musiques qui sont « des hurlements de sauvages », pour des accoutrements et des systèmes pileux dont les adultes bien intentionnés préfèrent ne rien dire, pour des pratiques décoratives qui ne sont pas sans danger pour le corps, etc.

Il en va de même dans les rencontres artistiques. L'on va généralement au concert parce que l'on veut retrouver des pièces que l'on aime, des symphonies qui ont marqué la jeunesse, des chansons qui ont bercé l'adolescence, des tubes qui sont la marque des idoles du jour. On peut aussi aller au concert pour découvrir un style qu'on ne connaît pas, une musique qui irrite mais qu'on voudrait comprendre, un chant extra-européen qui bouleverse les canons esthétiques, etc. Les arts plastiques, le théâtre, le cinéma, offrent la même alternative : les rencontres peuvent être de l'ordre des retrouvailles, avec toute la notion de plaisir (ou de lassitude) qu'elles engendrent, ou peuvent être de l'ordre de la découverte (avec toutes les conséquences d'étonnement, d'intérêt, ou de déception, d'incompréhension, face à la nouveauté).

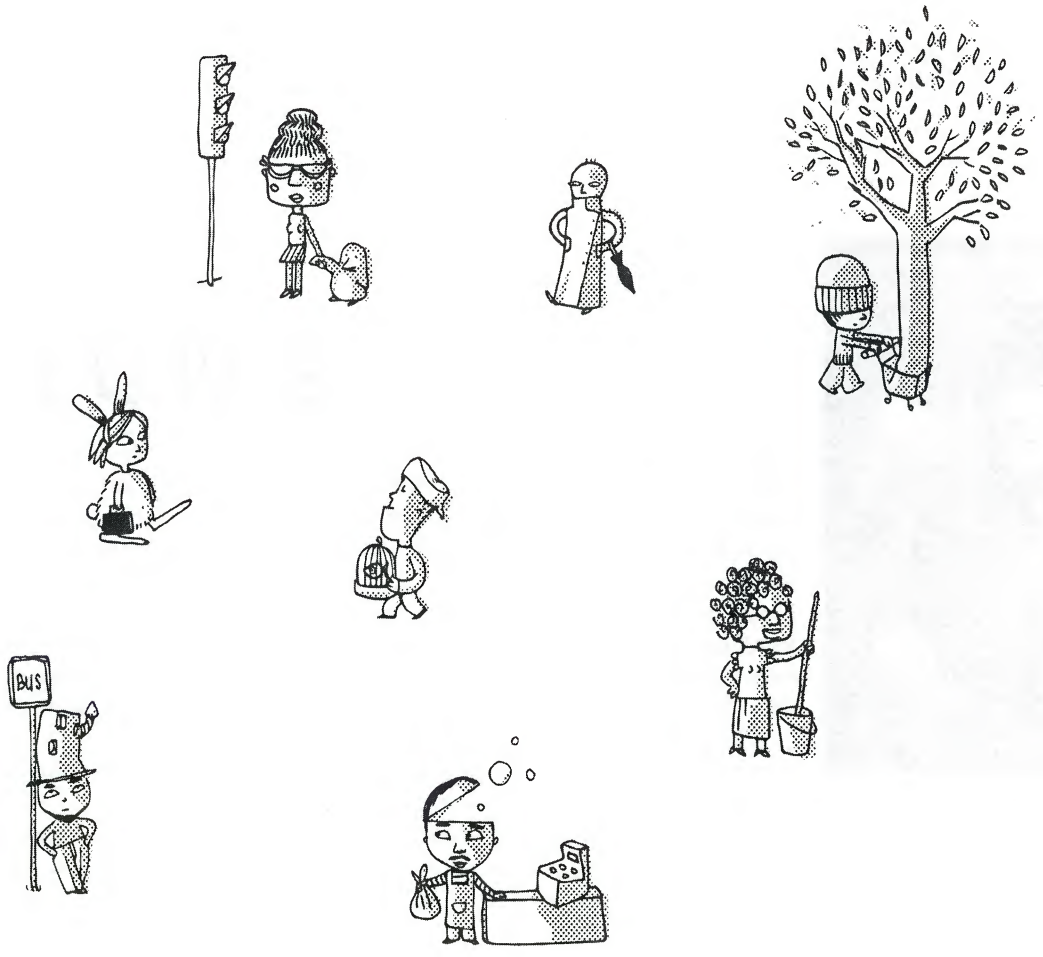
Historiquement, les zazous ont eu ce rôle de poil à gratter au sein d'habitudes sociales et artistiques lénifiées. Quand Brigitte Fontaine, dont la réputation ne s'est pas faite sur le conformisme artistique, reprend la chanson des zazous, c'est à considérer comme un salutaire et sympathique retour en arrière autant qu'une invitation à la marche en avant. Le passé est parfois plus novateur que les discours à la mode : il est bon de le reconnaître, il est bon d'en faire connaissance, il est bon d'en manifester de la reconnaissance.

POUR ENRICHIR LE DICOZIQUE

Ce n'est pas par les termes que le Dicozique pourra s'enrichir, mais par les nombreux petits scénarios qui émaillent la chanson. Chaque couplet peut être l'occasion d'un arrêt sur image :

l'habillement avec le veston qui descend jusqu'aux genoux
un particulier coiffé d'un fromage mou
un épicier avec son gruyère dont il ne reste que les trous
Gégène qui s'en va à la guillotine en ayant déjà perdu la tête.

Ce sont autant de situations à transposer en d'autres images, ramassées en une formule comme dans la chanson ou croquées à la plume comme les dessins de Delphine Perret.



© ILLUSTRATION : DELPHINE PERRET

À signaler un petit livre (à offrir en cadeau lors de la distribution des prix, pour en enrichir la documentation de l'école ou du collège, pour récompenser un élève qui vient de réussir ce qu'il n'avait jamais pu faire jusque-là, à se faire offrir par l'association de parents pour le 60e anniversaire de la Libération et la consécration des Zazous), qui est l'illustration du premier couplet bien qu'inspiré d'un conte africain : *Homme de couleur*, par Jérôme Ruiller (Ed. Bilboquet-Valbert, 1999),

un livre vraiment zazou...

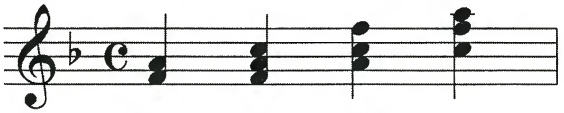
© ILLUSTRATION : LBE

POUR PROLONGER SUR LA MUSIQUE

Il est intéressant de comparer les deux versions, celle de Brigitte Fontaine et celle d'Andrex. La sonorité des instruments et le timbre de la voix sont très probablement les éléments qui apparaîtront les plus différents. Il est important de dire aux élèves que la disparité provient pour une grande part des techniques de prise de son : micros, amplificateurs, supports magnétiques ont eu le temps, à 60 ans d'intervalle, d'améliorer leurs caractéristiques. Si un enregistrement est aisément daté (ou « datable »), c'est souvent moins à cause des interprétations que des possibilités du moment pour capter le son. La stéréo n'existait pas, l'électronique non plus.

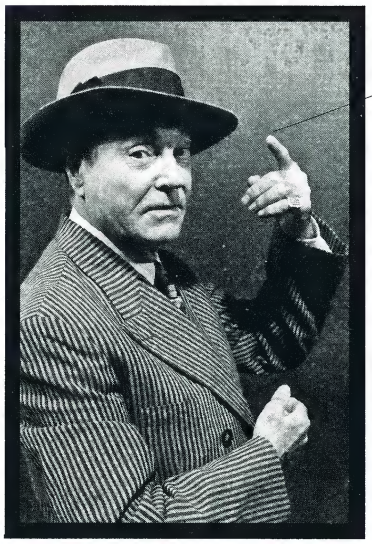
Il n'en reste pas moins qu'il y a d'autres caractéristiques propres à une époque. Avec Brigitte Fontaine, la guitare électrique a fait son apparition, s'habillant de toutes les possibilités offertes par la saturation, le filtrage, etc. Le « son Andrex » est exactement ce qu'on entendait à l'époque de la seconde guerre mondiale sur les électrophones, et le big band était la formation de prédilection pour danser le swing comme pour accompagner la chanson.

Plusieurs éléments sont, à l'inverse, d'inspiration commune. On peut repérer ainsi, entre autres, l'introduction arpégée



mais aussi la façon de parler les couplets et de ne chanter que quelques passages du refrain.
Dans les similitudes, on peut également retrouver une parenté entre la « raucité » de la guitare électrique et des effets électroacoustiques, avec les « graulements » émis par la trompette ou le trombone de l'orchestre accompagnant Andrex. On n'hésitait pas, déjà, à l'époque, à triturer les instruments pour les laisser s'aventurer hors des sentiers académiques et bien-sonnants.

Gérard AUTHELAIN



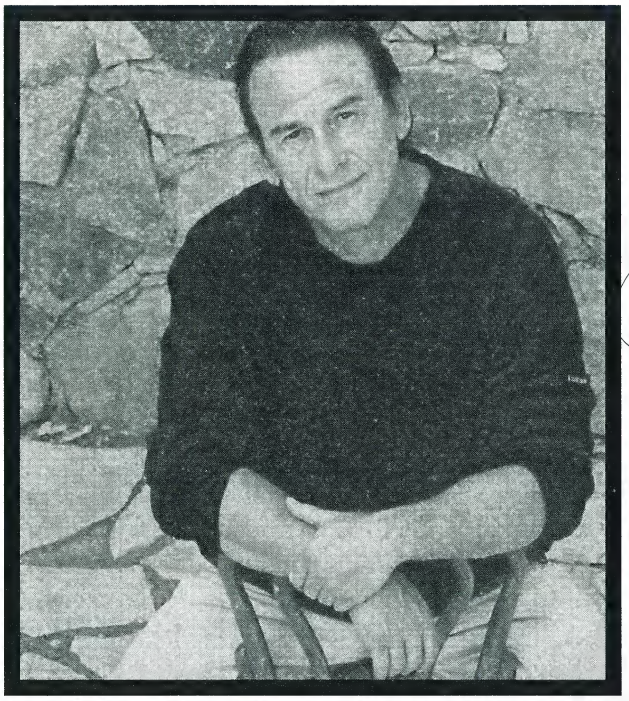
© PHOTO: RUE DES ARCHIVES/AGIP

Bio

ANDREX

André Jaubert naît le 23 janvier 1907 à Marseille. Devenu Andrex, il commence sa carrière d'interprète dans les cafés-concerts de sa ville. Dès ses 18 ans, à partir de 1925, et jusqu'en 1929, il tourne dans le sud de la France et en Afrique du Nord. Il rencontre Maurice Chevalier, qu'il ne cessera d'imiter. Il connaît une première consécration à l'Alcazar de Marseille en 1928.
Il part pour Paris en 1930, toujours imitant Maurice Chevalier... Son arrivée coïncide avec les débuts du cinéma parlant qui découvre l'exotisme de l'accent méridional. Il devient alors comédien. Grand ami de Fernandel, il apparaît dans plus de soixante longs-métrages dont *Les Bleus de la marine* (1934), *Ignace* (1937), *L'Étrange monsieur Victor* (1937), *Hôtel du Nord* (1938) ou encore *Le Mouton à cinq pattes* (1954).
Côté chanson, Henry Varna l'engage au Casino de Paris en 1932. Répertoire faible, mais beau jeu de scène : premier vrai succès avec « Bébert le monte-en-l'air »...
Autres chansons : « Y'a des zazous », « Antonio, le charme slave », « La Samba brésilienne » ou encore « Comme de bien entendu »...
En 1944 et 1946, Andrex est à l'affiche de l'Étoile. Même si son répertoire de variétés appartient à une période révolue, il continue à enregistrer et à se produire après la Libération. Il se retire à partir de 1971 mais tourne encore, en 1982, *Cap Canaille*, de Juliet Berto. Il meurt le 10 juillet 1989 à Paris.

Jean-Claude DEMARI



© PHOTO: MANUELLE TOUSSAINT

UNE BELLE HISTOIRE

INTERPRÉTÉ PAR MICHEL FUGAIN
• PAROLES: PIERRE DELANOË • MUSIQUE: MICHEL FUGAIN

C'est un beau roman, c'est une belle histoire
C'est une romance d'aujourd'hui
Il rentrait chez lui, là-haut vers le brouillard
Elle descendait dans le midi, le midi
Ils se sont trouvés au bord du chemin
Sur l'autoroute des vacances
C'était sans doute un jour de chance
Ils avaient le ciel à portée de main
Un cadeau de la providence
Alors pourquoi penser au lendemain

Ils se sont cachés dans un grand champ de blé
Se laissant porter par le courant
Se sont racontés leurs vies qui commençaient
Ils n'étaient encore que des enfants, des enfants
Qui s'étaient trouvés au bord du chemin
Sur l'autoroute des vacances
C'était sans doute un jour de chance
Qui cueillirent le ciel au creux de leurs mains
Comme on cueille la providence
Refusant de penser au lendemain

C'est un beau roman, c'est une belle histoire
C'est une romance d'aujourd'hui
Il rentrait chez lui, là-haut vers le brouillard
Elle descendait dans le midi, le midi
Ils se sont quittés au bord du matin
Sur l'autoroute des vacances
C'était fini le jour de chance
Ils reprirent alors chacun leur chemin
Saluèrent la providence en se faisant un signe de la main

Il rentra chez lui, là-haut vers le brouillard
Elle est descendue là-bas dans le midi
C'est un beau roman, c'est une belle histoire
C'est une romance d'aujourd'hui

Bio

MICHEL FUGAIN

Michel Fugain naît le 12 mai 1942 à Grenoble. Son père, médecin, a été résistant durant la Deuxième guerre mondiale. Michel entreprend à son tour des études de médecine. Mais, à 21 ans, il décroche pour se lancer dans le cinéma, comme assistant metteur en scène. Il commence aussi à écrire des chansons pour Michel Sardou débutant, Hugues Aufray, Hervé Vilard, Dalida, puis Marie Laforêt. C'est le producteur de cette dernière qui lui propose d'enregistrer un premier disque en 1966. Le succès fou arrive dès l'année suivante avec le titre « Je n'aurai pas le temps » (paroles de Pierre Delanoé), à la superbe mélodie. On lui commande alors l'hymne officiel des Jeux Olympiques d'hiver de Grenoble en 1968... En 1970, Michel Fugain tente une comédie musicale, *Un enfant dans la ville*, suivie d'un album puis d'un film.

En 1972, en pleine période post-soixante-huitarde, il décide de monter le célèbre Big Bazar, soit une troupe d'une douzaine de musiciens, chanteurs, danseurs et comédiens, qui va connaître un immense succès en 1973 et 1974 en France et au Canada. Jusqu'à la fin de l'année 1976, le Big Bazar va chanter d'incontournables tubes comme « Une belle histoire » (1972, toujours sur un texte de Pierre Delanoë), ou encore « La Fête », « Fais comme l'oiseau » et « Les Acadiens ». Fin de la belle aventure en 1977.

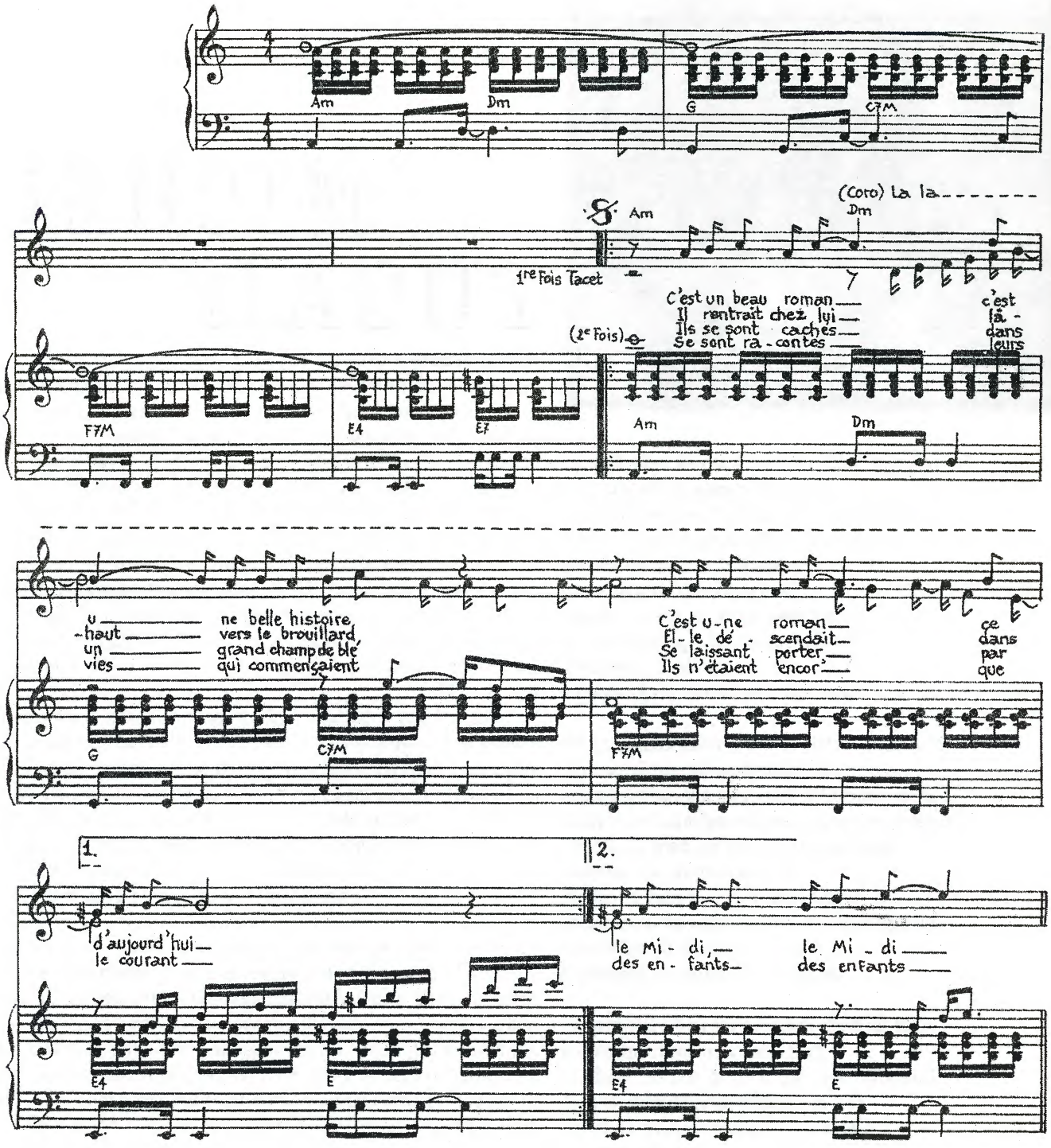
De 1979 à 1982, au studio de la Victorine, à Nice, Fugain monte un atelier-école et aide les jeunes artistes à développer leur potentiel. Puis il part s'installer aux États-Unis. Depuis 1985, il tente d'imposer une nouvelle image, entre autres avec l'album *Des Rêves et du vent*, où l'on trouve le titre « Viva la vida », et un Olympia réussi en 1990. En 1995, Michel Fugain publie *Plus ça va*, qui rassemble Claude Lemesle, Brice Homs et Kent. Titre fort politique à retenir: « La Bête immonde »... Après avoir écrit *Français*, l'album de Michel Sardou en 2000, Michel Fugain a sorti en 2001 un nouvel album, *Encore*.

Jean-Claude DEMARI

UNE BELLE HISTOIRE • MICHEL FUGAIN

INTERPRÉTÉ PAR MICHEL FUGAIN • PAROLES: PIERRE DELANOË • MUSIQUE: MICHEL FUGAIN

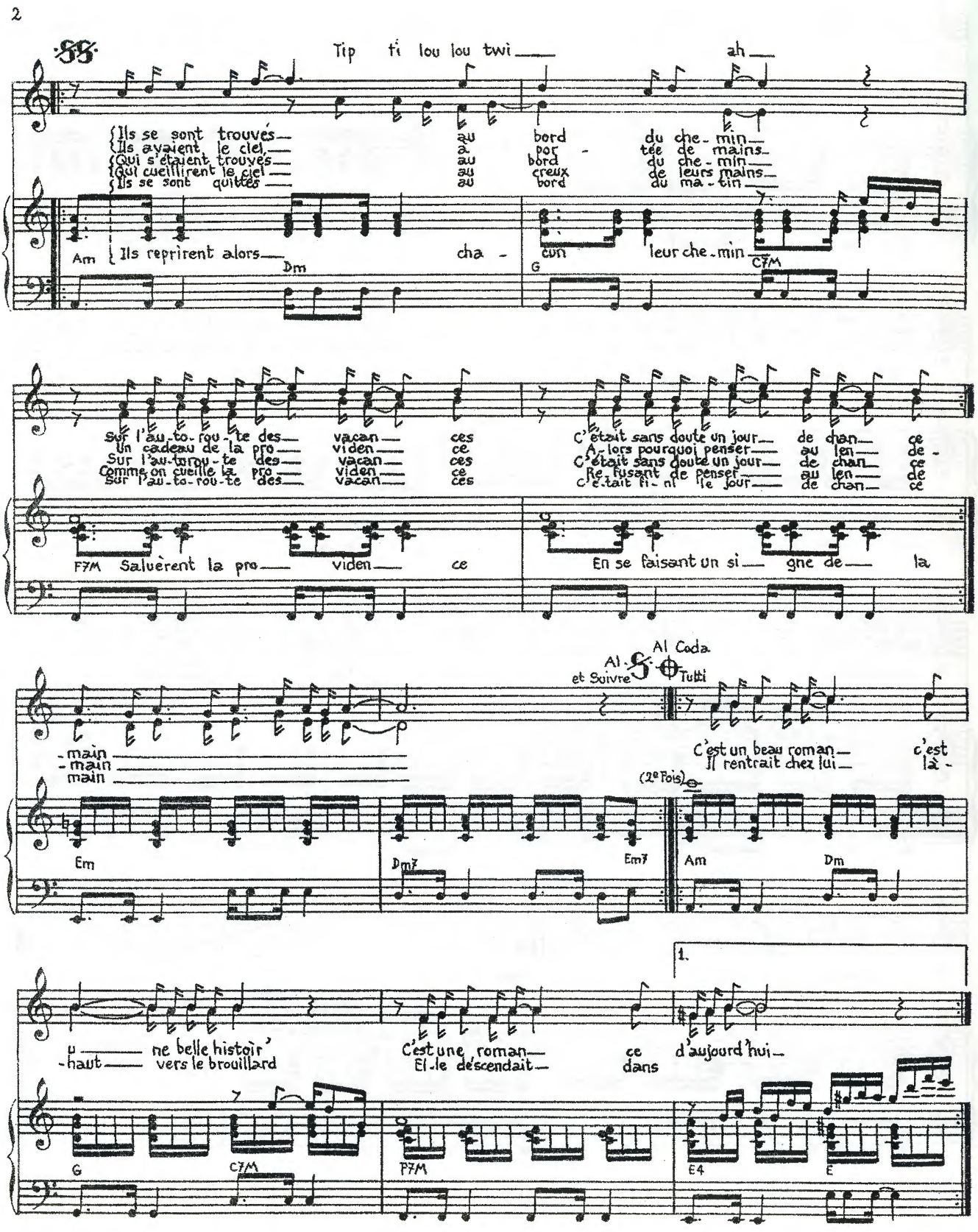
© 1972 EDITIONS MUSICALES LE MINOTAURE / UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS. « Avec l'aimable autorisation de UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS »



INTERPRÉTÉ PAR MICHEL FUGAIN • PAROLES: PIERRE DELANOË • MUSIQUE: MICHEL FUGAIN

© 1972 EDITIONS MUSICALES LE MINOTAURE / UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS. « Avec l'aimable autorisation de UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS »

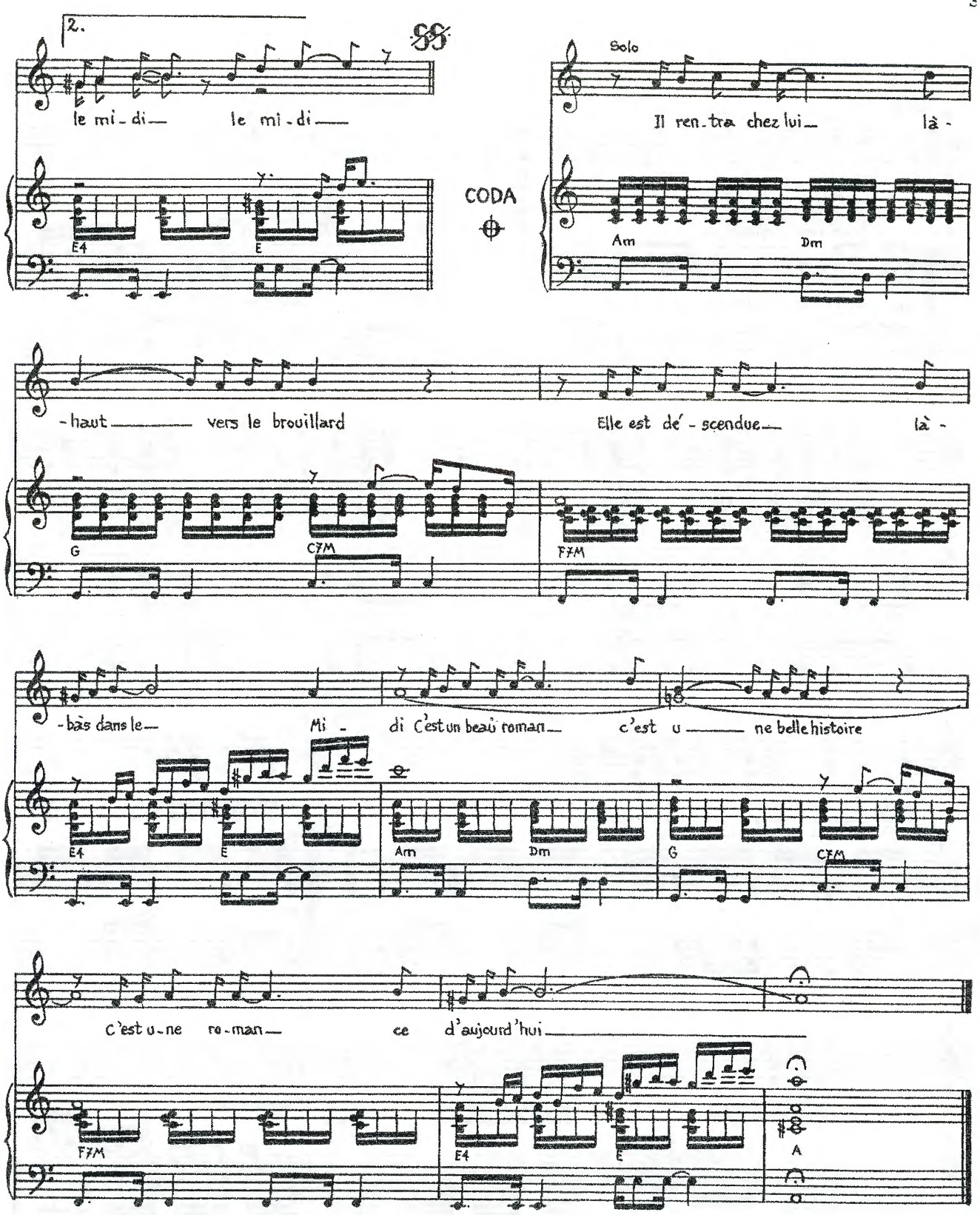
2



UNE BELLE HISTOIRE • MICHEL FUGAIN *suite*

INTERPRÉTÉ PAR MICHEL FUGAIN • PAROLES: PIERRE DELANOË • MUSIQUE: MICHEL FUGAIN

© 1972 EDITIONS MUSICALES LE MINOTAURE / UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS. « Avec l'aimable autorisation de UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS »



UN BEAU ROMAN

Plus de trente ans...

Plus de trente ans pour cette chanson de 1972 et toujours d'actualité; à ceci près que les autoroutes se sont bien développées, si celle de la chanson, qui doit être l'autoroute du soleil, la plus ancienne, va du nord au midi et inversement, sur le chemin ou le retour des vacances. Cette dernière mention suffit à dater approximativement l'épisode dans l'année.

En scène des jeunes gens (seuls?), « *des enfants* », dit la chanson, qui, depuis, ont dû vieillir: plus que la chanson? En tout cas, ceux-là, comme ceux de toujours, pensent peu au lendemain et, surtout pas, semble-t-il, aux lendemains qui chantent: rien de politique. Ils ont l'air de croire à la « *providence* » (trois fois mentionnée) plus qu'au hasard. Qu'en serait-il « *aujourd'hui* » puisque le texte nous invite trois fois à faire le rapprochement? Les termes risqueraient aujourd'hui d'être plus crus.

De quoi s'agit-il à plus de trente ans de distance? D'une « *brève rencontre* » : comme le disait le titre d'un beau film déjà ancien et comme le disent très souvent non seulement les chansons, mais aussi beaucoup de films qui nous viennent de beaucoup de pays dans le monde. *Un soir, un train*: s'intitulait un film belge. Un jour, une (aire d') autoroute; tel est le sujet vite traité, en 33 vers (à peu près le nombre actuel des années de la chanson), par Michel Fugain, avec une répartition de deux strophes de 10 vers, une de 9, la dernière de 4: quel resserrement brutal (accidentel?) après un petit ralentissement! La vitesse est aussi, sinon encore plus, d'actualité.

Un roman, une romance

Un roman? C'est beaucoup dire. Parfois défini par certains esthéticiens comme « la domination d'une grande complexité », celui que nous propose la chanson est réduit à sa plus simple expression. On imagine mal un « *roman* » ramené à deux personnages et se limitant dans le temps à quelques heures. Rien n'est dit de ce qui a amené la rencontre et celle-ci se termine aussi vite qu'elle a commencé.

Une romance? Pourquoi pas, dans la mesure où celle-ci est un genre mineur, défini dans le dictionnaire comme une « pièce poétique simple, sur un sujet sentimental, attendrissant » ; à l'époque moderne, elle peut n'être qu'une chanson sentimentale (ou sentimentalo-sexuelle). C'est ce que nous avons ici, sous la plume et dans la bouche de Michel Fugain. Celui-ci a voulu jouer sur le rapport au moins phonique entre « *roman* » et « *romance* », faire entendre l'un dans l'autre et ce n'est pas mal venu.

Entre les deux, il a fait appel à un troisième terme, celui d' « *histoire* » qui est plus passe-partout et qu'il qualifie de *belle* comme il l'avait fait pour « *roman* ». C'est cette qualité-là, surtout, qu'il veut faire entendre et qu'implique aussi la notion de « romance ». Voilà donc bien définie, avant de la connaître, l'anecdote dont il se fait l'interprète admiratif, pour ne pas dire enthousiaste, et qui se refermera sur elle-même, en structure close, par les deux vers de la fin qui reprennent, sans aucune variation, ceux du début. Comme s'il ne s'était rien passé? Non car le poète chansonnier veut nous faire partager son émotion par la simple anecdote dont la qualité ne tient pas à la masse des événements ni au massif de l'enjeu.

L'anecdote

II est curieux que les chansons d'aujourd'hui s'en tiennent à l'anonymat des personnages. Ce n'était peut-être pas le cas de celles d'autrefois (chercher dans le répertoire). Avec « *il* » et « *elle* », c'est plus facilement transposable.

Comme dans une tragédie de Racine - mais il ne faut pas écraser la chanson par un tel rapprochement -, il ne se passe presque rien; sinon ce qu'on peut imaginer, avec le ciel pour témoin, dans un champ de blé, à travers un échange de récit de vie et de manifestations de sentiments.

Le texte reste très discret et, plutôt que de narrer des faits, il cherche à en donner la mesure en altitude et en intensité. C'est un art qui se veut subjectif et suggestif. Comme tel, ce n'est pas mal réussi, car l'anecdote n'a pas le temps de s'arrêter au factuel et, à la limite, elle ne s'y intéresse pas au moins explicitement. Elle préfère dire: « *c'était un jour de chance* » et la musique fait entendre, quand on l'écoute, sa complainte des bons jours. Il aura suffi de noter musicalement les contingences heureuses. À peine suggéré le bonheur de ces instants, en reprenant en leitmotiv « *beau roman, belle histoire, romance d'aujourd'hui* », il est déjà temps de laisser tomber là-dessus le rideau, sans que nous en apprenions beaucoup plus sur le pourquoi et le comment de la séparation. Celle-ci est donnée comme assez triste en elle-même: « *C'était fini le jour de chance* ».

Comme suggéré plus haut, on peut penser à la donnée de la pièce de Racine, *Bérénice*, que, dans un tout autre contexte, trois mots résument (en latin!): *invitus invitant dimisit* (il la renvoya malgré lui malgré elle). On dirait ici: ils se séparèrent comme ils s'étaient rencontrés, grâce à la « *providence* ». Dans le fond, le propre même de l'anecdote, ici suggérée plus que racontée, c'est d'être peu anecdotique.

Un souffle, une ombre, un rien

On a toujours soutenu que l'art, c'était faire quelque chose de rien ou de presque rien. Laissons à l'anecdote de cette chanson son sens de la modestie et la modestie de son sens. Car ce n'est pas rien que de faire passer un souffle ou d'évoquer une ombre de bonheur, et cela dans la lumière pas encore oubliée ou pas encore atteinte du midi, c'est-à-dire du soleil.

Pour quelques minutes de bonheur que la chanson essaie de nous faire partager, malgré la divergence de la séparation finale, c'est la mélodie de ce bonheur que la chanson cherche à nous faire entendre. Sans éclat, sans éclaboussure. Sans grand souci, même, des assonances ou des rimes que l'on pourrait attendre en fin de vers. Il n'y a pas, non plus, de grande disparité entre la longueur des vers qui oscillent entre douze (il y en a un de treize, celui de l'adieu à la providence) et huit syllabes, avec un certain nombre de vers impairs, « *plus solubles dans l'air* », comme disait Verlaine.

C'est Verlaine qui a écrit des *Romances sans paroles*, avec, bien sûr, juste ce qu'il faut entendre de paroles pour que se perçoive la mélodie. N'est-ce pas ce que nous avons un peu ici?

Si « *beau roman* » il y a quand même, comme le veut, semble-t-il, le titre (un titre est un belvédère d'où il nous faut regarder l'œuvre, si modeste soit-elle), ce serait peut-être un non-roman ou le roman de ce qui n'a pas d'événements et à peine des personnages, mais peut-être mieux que cela: pour un temps même court, le charme de la voix « flûtée » de Michel Fugain apte à dire un peu de l'indicible.

Henri BONNET

UNE CONCORDANCE MUSIQUE ET TEXTE

La construction de la chanson mérite une attention particulière, en ce qu'elle est ordonnancée selon un schéma facile à faire apparaître pour peu que l'on se munisse d'une paire de ciseaux et de colle.

A1 C'est un beau roman, c'est une belle histoire
C'est une romance d'aujourd'hui

A2 Il rentrait chez lui, là-haut vers le brouillard
Elle descendait dans le midi, le midi

B1 Ils se sont trouvés au bord du chemin
Sur l'autoroute des vacances
C'était sans doute un jour de chance
→ *ccl* Ils avaient le ciel à portée de main
Un cadeau de la providence
Alors pourquoi penser au lendemain

C Ils se sont cachés dans un grand champ de blé
Se laissant porter par le courant
Se sont racontés leurs vies qui commençaient
Ils n'étaient encore que des enfants, des enfants

B2 Qui s'étaient trouvés au bord du chemin
Sur l'autoroute des vacances
C'était sans doute un jour de chance
→ *ccl* Qui cueillirent le ciel au creux de leurs mains
Comme on cueille la providence
Refusant de penser au lendemain

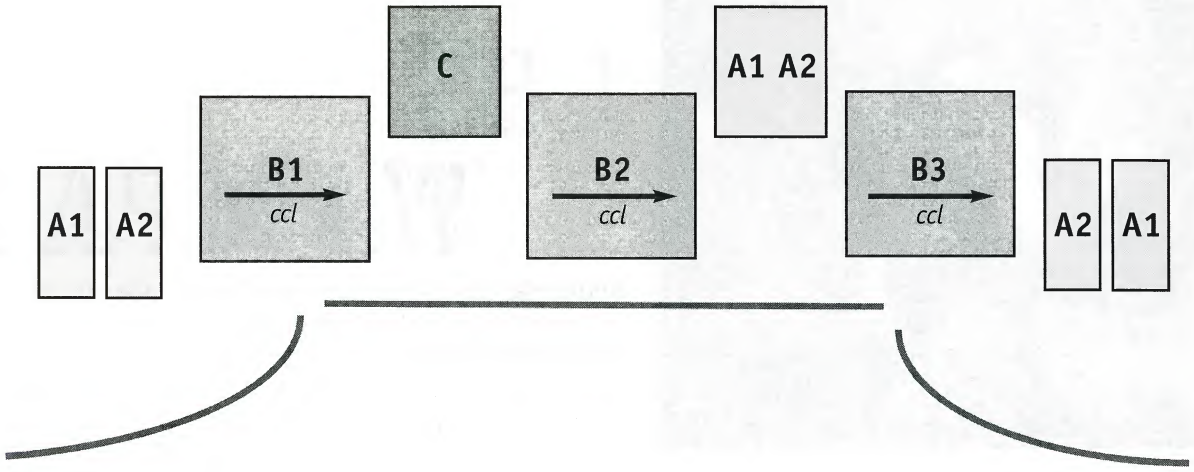
A1 C'est un beau roman, c'est une belle histoire
C'est une romance d'aujourd'hui
A2 Il rentrait chez lui, là-haut vers le brouillard
Elle descendait dans le midi, le midi

B3 Ils se sont quittés au bord du matin
Sur l'autoroute des vacances
C'était fini le jour de chance
→ *ccl* Ils reprirent alors chacun leur chemin
Saluèrent la providence
En se faisant un signe de la main

A2 Il rentra chez lui, là-haut vers le brouillard
Elle est descendue là-bas dans le midi, le midi

A1 C'est un beau roman, c'est une belle histoire
C'est une romance d'aujourd'hui

En polycopiant le texte de la chanson tel que proposé ci-contre, en demandant aux enfants de le découper et de le redisposer selon le schéma indiqué, on perçoit visuellement combien le récit est musicalement écrit en conformité avec la composition générale du texte: l'aspect non anecdotique de cette belle histoire, comme l'a analysée Henri Bonnet, où le seul moment d'une action évoquée est celui où les amants sont dans le champ de blé, ce qui explique le renforcement du grisé appliqué à la première ligne mélodique (**C**). Mais même pour marquer ce qui pourrait être le moment fort de l'action, il n'y a aucune variation mélodique: début, partie centrale et fin sont sur le même motif, entrecoupé trois fois d'un commentaire évoquant la providence, sur une seconde phrase mélodique proche de la précédente, associée dans le schéma à la même teinte grisée:



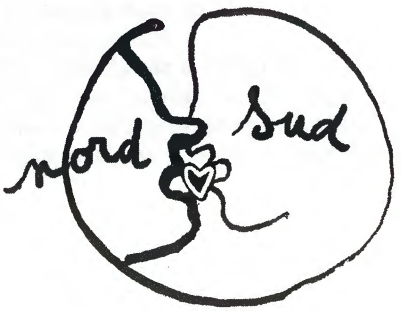
La composition harmonique renforce encore cet aspect linéaire dénué de toute aspérité, de tout écart pouvant évoquer quelque sensation dramatique. La suite des accords est sur le schéma habituel du cycle des quintes, qui indiscutablement met l'oreille dans un confort auditif et l'assurance que rien ne viendra troubler ce déroulement quasi "providentiel":

pour les parties A (A1, A2, + l'équivalent C)
La mineur - *Ré* mineur - *Sol* majeur - *Do* majeur - *Fa* majeur
(et *Mi* 7e pour revenir à la tonique initiale *La* mineur)

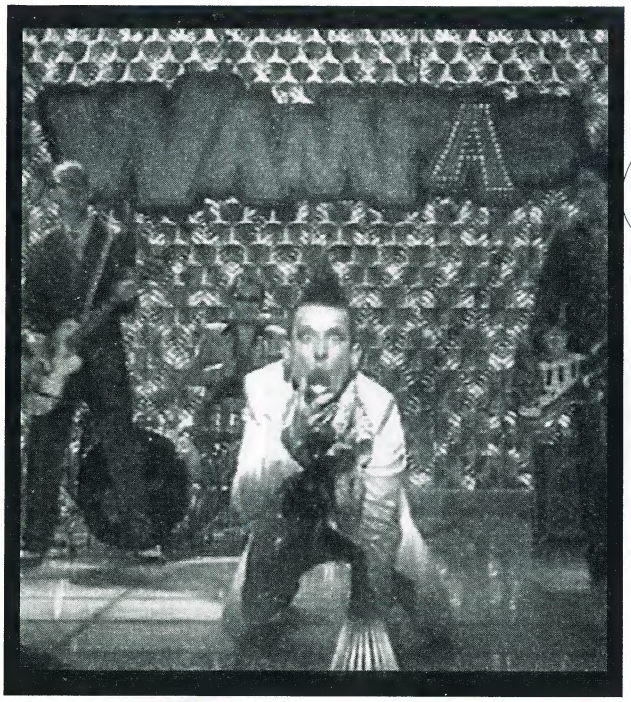
pour les parties B (B1, B2, B3)
La mineur - *Ré* mineur - *Sol* majeur - *Do* majeur - *Fa* majeur
(et *Mi* mineur - *Ré* mineur - *Mi* mineur 7 pour renvoyer au *La* mineur initial)

Ceux qui ont connu les années où a été créée cette chanson ne peuvent oublier l'ambiance réjouissante dispensée par les concerts de Michel Fugain, qui avait fondé le célèbre Big Bazar: il avait rassemblé autour de lui une troupe de comédiens, musiciens, danseurs, chanteurs et la version d'époque (celle qui est enregistrée sur le CD des Enfants de la Zique) marque mieux cet esprit festif et communautaire que la version plus récente remasterisée. Avec « Une belle histoire », on est à la fois dans la chanson, la comédie musicale, la vraie fête dont la population de l'époque, jeune ou adulte, lui ont su gré.

Gérard AUTHELAIN



© ILLUSTRATION : LBE



© PHOTO: TOUS DROITS RÉSERVÉS

MANU CHAO

INTERPRÉTÉ PAR LES WAMPAS
• PAROLES: DIDIER WAMPAS • MUSIQUE: DIDIER WAMPAS

Je chante dans les Glaviots un groupe punk de Normandie
On répète dans la grange tous les mardis et les jeudis
Quand au bout d'un quart d'heure on a assez fait de bruit
On s'assoit dans le foin et on chante ce refrain
Si j'avais le portefeuille de Manu Chao
Je partirais en vacances au moins jusqu'au Congo
Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque
Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques
C'est beau la Normandie comme le dit ma grande tante Marie
Mais si j'avais du blé je partirais bien loin d'ici
Souvent les soirs d'été je m'assois dans les champs de blé
Je ferme doucement les yeux et j'écoute les pommiers chanter
Si j'avais le portefeuille de Manu Chao
Je partirais en vacances avec tous mes potos
Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque
Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques
Si j'avais le portefeuille de Manu Chao
Je partirais en vacances dans une superbe auto
Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque
Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques
Moi aussi si je pouvais j'irais bien jusqu'au Mexique
Boire de la téquila avec le commandant Marcos
Mais j'ai encore au moins cinq hectares à labourer
Je remonte sur mon tracteur et je chante pour me donner du cœur
Si j'avais le portefeuille de Manu Chao
Je partirais en vacances au moins jusqu'au Congo
Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque
Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques
Mais j'ai pas un beau chapeau comme Manu Chao
Et j'irai en vacances seulement à Saint Lô
Et j'ai pas de la classe comme Didier Wampas
Je resterai pour les vacances
Tout seul avec mes vaches
Si j'avais le portefeuille de Manu Chao
Je partirais en vacances avec tous mes potos
Si j'avais le compte en banque de la Louise Attaque
Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques

Bio

LES WAMPAS

Didier Wampas naît le 19 février 1962 sous le nom de Didier Chappedelaine dans le 11e arrondissement de Paris, à la célèbre Clinique des Métallos... Ses parents sont communistes: « A la maison, j'entendais Ferrat, Brassens, Piaf... Moi, j'écoutais le hit-parade d'Europe 1. J'étais fan de toutes les musiques, même Patrick Juvet... La culture Europe 1, ça marque. » La culture Pif-Gadget aussi d'ailleurs: le nom des Wampas provient d'une des aventures de Rahan, héros de l'âge de pierre...

Les vingt premières années de Didier se passent dans les cités HLM de Villeneuve-la-Garenne, en banlieue nord-ouest, et se terminent par un bac d'électrotechnique. « J'ai découvert le punk en 1977, à quinze ans, se souvient-il. C'est aussitôt devenu ma raison de vivre: c'était ça que je voulais faire, rien d'autre. »

L'histoire des Wampas est exemplaire de ces groupes de copains qui, un jour, décident de se mettre au rock. Leurs débuts, en 1983, sont étroitement liés aux longues errances dans le milieu punk parisien: concerts, squats... Premier concert à la Fête de la musique du 21 juin 1983. La tendance des Wampas est alors le psychobilly, sorte de fusion twist/punk... Dès le début, Didier place sa voix très haut (certains disent très faux), ce qui confère au groupe une partie de son identité.

Avec l'arrivée du guitariste Marc Police, en 1985, puis du bassiste Ben Sam, commencent les choses sérieuses: deux albums mythiques, *Chauds, sales et humides* (New Rose, 1988) et *Les Wampas vous aiment* (Eurobond-Just'In, 1990). En novembre 1991, les Wampas assurent la première partie de la Mano Negra à Tokyo... Coup dur en décembre 1991: Marc Police se suicide. Le groupe survit grâce à l'opiniâtreté de Didier. Suivent de nombreux changements de labels et de musiciens. En 2002, Les Wampas participent à l'album hommage à Hubert-Félix Thiéfaine *Les Fils du Coupeur de Joint*, aux côtés de Mickey 3D, Bénabar et Sanseverino.

Le 25 février 2003 sort *Never Trust A Guy Who After Being A Punk Is Now Playing Electro* (Atmosphériques/Universal). Pour la première fois, un de leurs singles, le très moqueur « Manu Chao », remporte un énorme succès médiatique. Le concert qu'ils donnent à la Cigale à Paris en juin 2003 est un événement. Le groupe tourne tout l'été dans tous les festivals...

Jean-Claude DEMARI

MANU CHAO - LES WAMPAS

INTERPRÉTÉ PAR LES WAMPAS • PAROLES: DIDIER WAMPAS • MUSIQUE: DIDIER WAMPAS

© Atmosphériques Editions

E A B 1 E 2 E

Je chante dans les Ga-viots un groupe

7 A B E

punk-de Nor-man-die On ré-pète dans la grange tous les mar - dis et les jeu-dis Quand au bout d'un quart d'heure on a

11 A B E

as-sez fait de bruit, - on s'as-soit dans le-foin et on chan-te ce re-frain Si j'a - vais l'por-te-feuille de Ma-

15 A B E

nu Cha - o J'par - ti-rais en va-cances au moins jus-qu'au Con-go Si j'a - vais l'compte en banque de

19 A **5° fois al coda** B 1 E 4

Louise At-taque j'par - ti-rais en va-cances au moins jus-qu'à Pâques (c'est) au moins jus-qu'à Pâques Mais j'ai

23 A B E

pas un beau cha-peau comme Ma - nu Cha - o Et j'i-rai en va-cances seul' - ment à Saint Lô et j'ai

27 A B E

pas de la classe comme Di - dier Wam-pas j'res - t'rai pour les va-cances tout seul a-vec mes vaches Si j'a

31 **coda** B E

ti - rais en va - cances au moins jus - qu'à Pâques.

© ILLUSTRATION : LBE

Fais ce qu'il te plaît, et pour cela fais le toi-même. C'est en s'appropriant le « Do It Yourself » des punks, le fameux DIY, que les Wampas et Manu Chao, enfants du désir, engendrés par l'urgence de vivre la musique avant toute chose, sont devenus deux grandes figures du rock « indé » français qui s'est répandu comme une traînée de poudre à partir des années 80. Car c'est bien à cette époque, à travers les groupes qui se sont formés un peu partout en France et les labels « indés » - indépendants des majors du disque – que s'exprime le désir de rendre sa liberté à un rock'n'roll confisqué dans les années 70 par les virtuoses du rock progressif et du psychédélisme et par l'escalade technologique de l'industrie du spectacle et du disque.

Bien sûr, depuis lors, ces artistes ont mené leurs chemins chacun à sa façon et c'est bien de cela dont il est question dans cette chanson des Wampas. Car si des doutes sont souvent émis, et le couplet sur le commandant Marcos enfonce le clou un peu plus, sur le grand écart permanent de Manu Chao entre combat altermondialiste et collaboration lucrative avec l'industrie du disque, Didier Wampas affirme à qui veut l'entendre qu'il préserve sa liberté de parole en ne dépendant pas financièrement de ses activités musicales. À n'en pas douter, il se sent proche des Glaviots, le groupe punk de Normandie dont le chanteur est le protagoniste de la chanson. L'histoire du rock regorge de ces combats entre fidélité aux valeurs fondatrices de liberté et de rébellion et soumission au marché de la musique. Avec, au bout du compte, la taille des portefeuilles comme conséquence directe de la différence des parcours. Quand on possède celui de Manu Chao, c'est sûr que ce n'est pas l'argent qui empêche de réaliser ses envies.

Mais au-delà du texte lui-même et de ce qu'il véhicule, cette chanson des Wampas enregistrée récemment, reste, dans ses composantes musicales, fidèle aux éléments fondateurs du rock « indé », reprenant à son compte la volonté des punks de rompre avec les concept-albums de l'époque psychédélique et progressive et de retrouver l'énergie des débuts de l'histoire rock'n'rollesque. Point n'est donc question ici de morceaux de 20 minutes, de longs solos de guitare, de nappes synthétiques ni d'arrangements symphoniques. Le son repose sur une instrumentation rock chant-guitare-basse-batterie, un format court (2 minutes 45), un rock binaire sur 3 accords, une alternance couplet-refrain avec un solo très court. Simplisme dira-t-on ? Musique primaire ? Peut-être, mais tout est conçu pour mettre en valeur le texte ainsi que la voix et l'interprétation très expressives et très convaincantes de Didier Wampas. La chanson « fonctionne » et, quand c'est fini, on la remettrait bien sur la platine pour retrouver son indéniable fraîcheur printanière, et puisqu'en mai fais ce qu'il te plaît....

Creusons donc un peu plus pour découvrir les éléments qui font vivre la chanson, qui lui confèrent cette capacité à mettre de bonne humeur, à donner envie de bouger :

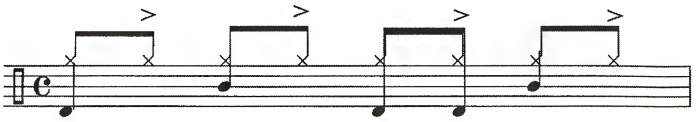
1/ Simplicité et efficacité

- La structure harmonique : une séquence de 4 mesures avec un accord majeur par mesure (*mi / la / si / mi*) est répétée dans le refrain comme dans le couplet. Nous sommes dans la tonalité de mi majeur, les accords utilisés sont ceux des 1er, 4e et 5e degrés. Nous sommes donc face à une progression diatonique en accord de 3 sons. Dans le couplet comme dans le refrain, on trouve la progression harmonique la plus simple qui soit et à la fois éminemment rock'n'rollesque : tonique > sous-dominante > dominante > tonique (cf. partition générale).

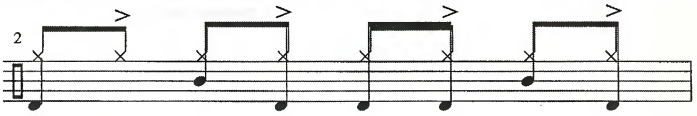
- La structure de la chanson : dans les couplets comme dans les refrains chaque séquence de 4 mesures se découpe en 2 phrases de 2 mesures, la 1ère et la 3e sont construites sur les accords des 1er et 4e degrés, la 2e et la 4e sur les accords des 5e et 1er degrés. L'ordre des événements est : introduction de 8 mesures (identique à un refrain sans le chant) elle-même introduite par 1/2 mesure de batterie, couplet, refrain, couplet, refrain, solo de guitare de 8 mesures, refrain, couplet, refrain, refrain 2, refrain 3. Le tempo d'exécution est de 120 à la noire avec un ralentissement sur la dernière mesure. On rencontre donc ici une structure binaire d'une grande simplicité (cf. partition générale).

- La mélodie chantée : le couplet utilise 4 notes - *fa # / mi / do # / ré #* - et le refrain utilise les mêmes + le *si*, ce qui fait une étendue de 2 tons pour le couplet et 3 tons pour le refrain. Sur cet ambitus réduit, les phrases mélodiques sont pratiquement chantées sur une seule note par mesure : la fondamentale sur l'accord de *mi*, la tierce sur les accords de *la* et *si*. Ces notes sont des noires et des croches et seul le rythme de la phrase change légèrement du couplet au refrain. On remarquera les débuts de phrases en anacrouse qui permettent de cadrer le texte sur l'extrême simplicité rythmique de la mélodie : sur le 4e temps pour le refrain et sur la 2e croche du 4e temps pour le couplet (cf. partition générale).

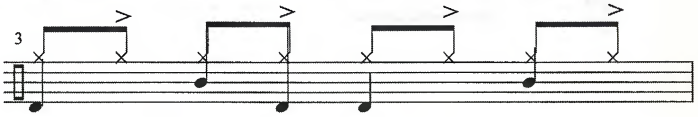
- La batterie : un *pattern* rock binaire est répété à l'identique pendant toute la chanson :



Mais ce *pattern* est vivant, il est exécuté très précisément sur le tempo et, à travers les variations de l'interprétation, les accentuations peuvent s'entendre comme suit :

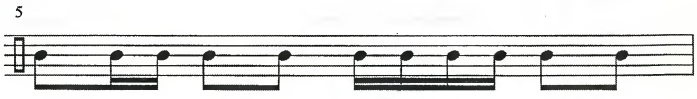


ou comme suit :



Le *pattern* de relance est joué sur la caisse claire, c'est cette figure qui est utilisée en intro :

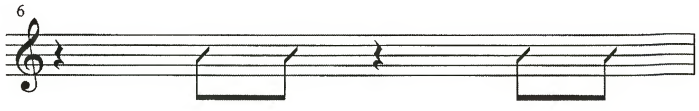
Il varie légèrement sur les 2e et 3e couplets où il est exécuté sur une mesure entière :



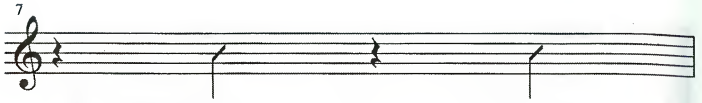
- La basse : la ligne de basse est jouée en croches sur les fondamentales des accords (cf. partition générale) sauf dans le couplet sans guitare rythmique (voir ci-dessous).

- La guitare rythmique : elle est jouée en saturation et alterne 2 *patterns* rythmiques :

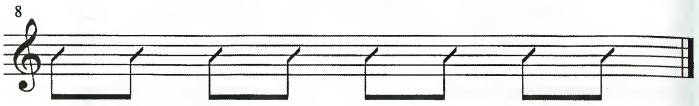
sur le couplet :



ou même :



sur le refrain, le solo et l'intro :



2/ Les éléments de contraste

- Un solo de guitare : il est joué après le 2e refrain avec un son clair qui s'oppose au son saturé de la guitare rythmique. Il utilise globalement les notes de la gamme pentatonique de *mi* à la 12e case avec des « bends » que n'aurait pas reniés Keith Richards. L'emploi de l'octave supérieure renforce encore le contraste avec la guitare saturée jouée sur les cordes graves de l'instrument.

- Un couplet sans guitare rythmique : la basse est jouée en noires, ce qui renforce encore l'effet voulu, il est possible que la grosse caisse soit également jouée en noires dans ce passage. La volonté est, bien sûr, d'apporter une respiration en allégeant le son d'ensemble et en simplifiant la rythmique, respiration préalable au retour du gros son du début qui va conduire au ralentissement final, dont l'emphase est bien évidemment à replacer dans l'humour et la fantaisie de la chanson.

Alors ? Punk is not dead ? La preuve en est manifeste et cette chanson des Wampas peut à coup sûr entrer dans le répertoire des bonnes leçons de rock'n'roll.

Gaby BIZIEN

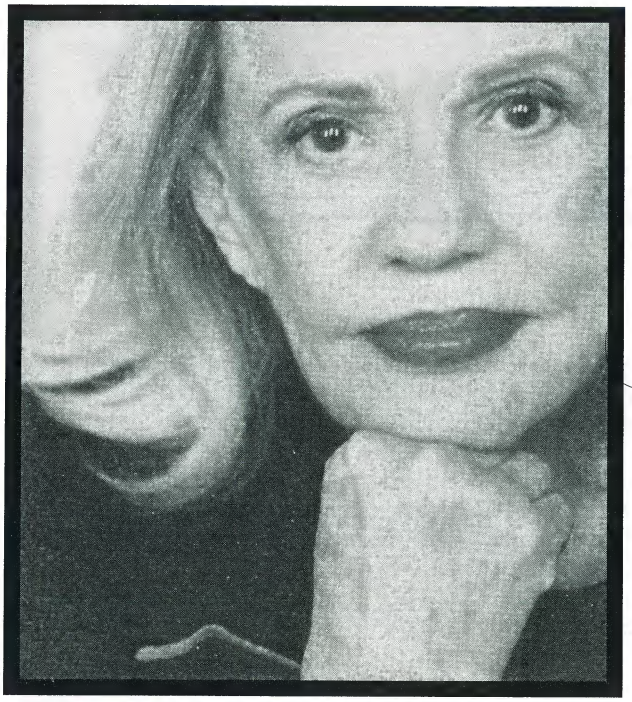
© DR

« Ne faites jamais confiance à un type qui après avoir été punk joue maintenant de l'électro ». Cette sentence définitive est signée des Wampas, un groupe qui a été punk et qui, lui, continue de l'être, envers et contre tous. La phrase en question, en anglais dans le texte, sert même de titre au dernier album de ces têtues têtes de lard qui, depuis déjà vingt ans, œuvrent avec une désarmante conviction pour la gloire du vrai rock'n'roll. Sauf que cette fois, enfin, ça marche. Habitués des galères et des galas pourris, les Wampas se voient récompensés après deux décennies de bons et bruyants services, grâce au succès inattendu d'une chanson satirique intitulée « Manu Chao ». Oui, il s'agit bien du même, ancien leader de la tribu Mano Negra, devenu star altermondialiste et globe-trotter milliardaire. « *Si j'avais l'portefeuille de Manu Chao, j'partirais en vacances au moins jusqu'au Congo* » clament les Wampas dans cette pochade électrisante et vaguement autobiographique, qui conte les tribulations d'un groupe de rock minable, répétant comme des forcenés dans une grange poussiéreuse. Et de renchérir : « *Si j'avais l'compte en banque de Louise Attaque, j'partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques !* ». Les intéressés ainsi brocardés ont réagi de diverses manières. Le groupe Louise Attaque, beau joueur, en participant au clip vidéo de ses collègues frondeurs ; Manu Chao, sans doute à demi ravi de cette publicité tapageuse, s'est contenté de refuser aux Wampas l'utilisation du logo de sa propre pochette de disque, que nos intrépides escogriffes avaient l'intention de pasticher.

Voilà donc qu'on entend les Wampas à la radio, qu'on les voit à la télé et qu'ils ont même été « nominés » à l'occasion des institutionnelles Victoires de la musique. Belle revanche pour un groupe qui, malgré modes et courants, n'a jamais varié d'un bémol dans sa quête incessante d'un rock pur et joyeux, ludique et sans concession. Comme dit Didier, parolier, chanteur, crooner, hurleur, acrobate et, dans le civil, salarié à la RATP, « *le rock m'a sauvé la vie, alors j'essaie de transmettre le même bonheur aux gens.* » Il faut voir le loustic sur scène, indifféremment vêtu d'un costard à paillettes, d'un caleçon kangourou ou d'un sac poubelle, sauter comme un marsupilami électrique, plonger dans le public pour embrasser chaque spectateur, sangloter, grimper sur une chaise, faire la danse du scalp ou se mettre à poil. Le tout avec une candeur désarmante, une générosité attendrissante qui renvoient Iggy Pop ou Marilyn Manson, autres légendaires excités des planches, au rang de gentils animateurs de kermesses. Sans oublier la voix. Pas un gosier, un organe strident, quelque part entre un Johnny Rotten enrhumé et une alarme défaillante de BMW. « *Le chanteur des Wampas chante faux, mais c'est exprès* » affirmait jadis un slogan péremptoire et rigolard, imprimé jusque sur les tee-shirts des fans du groupe.

Quant à la musique, mélange festif et contagieux de twist hardcore et de binaire déjanté, on dirait le chaînon manquant entre les Chats Sauvages et les Ramones. À l'époque de leurs débuts, au début des années 80, on appelait ça du « rock alternatif », joué par des groupes français pour la plupart aujourd'hui disparus, comme les Satellites, Ludwig Von 88 et autres Parabellum. Les Wampas, eux, sont toujours là. Indestructibles et frénétiques. Ce quintet varié à têtes variables (ils en sont à leur quinzième formation), a piqué son nom dans la bande dessinée héroïco-préhistorique *Rahan*, avant de publier une dizaine d'albums aux titres évocateurs, comme *Touche pipi*, *Chauds sales et humides*, ou *Simple et tendre*, racontant des histoires de vampires qui dansent le bop, de garçons qui portent des bottes rouges, du costume violet de Johnny Hallyday et des pages nécro du Télégramme de Brest, d'apprentis charcutiers rasés et de kenyans fainéants, de chewing-gums qui font des bulles et de cacahuètes tombées du paquet, bref, de tout et de rien, donc de l'essentiel.
« *Quelle joie de chanter wha whaou, quelle joie de chanter n'importe où, ce n'est pas la musique du diable, c'est comme faire l'amour sur le sable* » glapit Didier dans un des classiques du groupe, gaillardement intitulé « Quelle joie le rock'n'roll ». Difficile de trouver plus judicieuse conclusion…

Philippe BARBOT



© PHOTO : SYLVIE LANCRENON / H&K.

LE TOURBILLON DE LA VIE

INTERPRÉTÉ PAR JEANNE MOREAU
• PAROLES : SERGE REZVANI (*DIT « BASSIAK »*) • MUSIQUE : SERGE REZVANI

JEANNE MOREAU

Jeanne Moreau naît le 23 janvier 1928 à Paris. Son père, français, travaille dans l'hôtellerie tandis que sa mère, anglaise, est danseuse. Jeanne Moreau sera essentiellement actrice, mais aussi réalisatrice et scénariste, et, accessoirement, chanteuse. Elle commence par suivre des cours d'art dramatique. En 1947, à 19 ans, elle fait ses premiers pas sur les planches du Festival d'Avignon. En 1948, elle débute au cinéma dans *Dernier amour*, du réalisateur Jean Stelli. En 1959, elle décroche un premier rôle dans *Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle : c'est le début de sa carrière internationale avec les plus grands réalisateurs.
C'est en 1963 qu'elle fait irruption dans la chanson en interprétant « Le tourbillon » de Rezvani pour le film *Jules et Jim* (qui lui permet d'être nominée pour le British Academy Award de la meilleure actrice étrangère...). Immédiatement, elle enregistre un album entier de chansons de Rezvani (« J'ai la mémoire qui flanche », « J't'ai dans la peau, Léon »...), qui obtient le prix Charles Cros en 1964. Vers 1970, elle commence à écrire ses propres chansons. Les atmosphères sont jazz, très soignées, en beau contraste avec sa voix volontairement jouée « canaille »...
En 1991, Jeanne Moreau décroche un Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière au Festival de Venise et, en 2000, un Ours d'or d'honneur au Festival de Berlin... Le 10 janvier 2001, elle est devenue officiellement membre de l'Académie des beaux-arts, sous la coupole de l'Institut de France, à Paris.

Jean-Claude DEMARI

Elle avait des bagues à chaque doigt
Des tas de bracelets autour des poignets
Et puis elle chantait avec une voix
Qui, sitôt, m'enjôla.

Elle avait des yeux, des yeux d'opale
Qui me fascinaient, qui me fascinaient
Y avait l'ovale de son visage pâle
De femme fatale qui m'fut fatale. {2x}

On s'est connu, on s'est reconnu
On s'est perdu de vue, on s'est r'perdu d'vue
On s'est retrouvé, on s'est réchauffé
Puis on s'est séparé.

Chacun pour soi est reparti
Dans l'tourbillon de la vie
Je l'ai revue un soir, aïe, aïe, aïe
Ça fait déjà un fameux bail. {2x}

Au son des banjos je l'ai reconnue
Ce curieux sourire qui m'avait tant plu
Sa voix si fatale, son beau visage pâle
M'émurent plus que jamais.

Je me suis soûlé en l'écoutant
L'alcool fait oublier le temps
Je me suis réveillé en sentant
Des baisers sur mon front brûlant. {2x}
On s'est connu, on s'est reconnu.

On s'est perdu de vue, on s'est r'perdu de vue
On s'est retrouvé, on s'est séparé
Puis on s'est réchauffé
Chacun pour soi est reparti
Dans l'tourbillon de la vie.

Je l'ai revue un soir ah la la
Elle est retombée dans mes bras
Quand on s'est connu
Quand on s'est reconnu
Pourquoi se perdre de vue
Se reperdre de vue ?

Quand on s'est retrouvé
Quand on s'est réchauffé
Pourquoi se séparer ?

Alors tous deux on est reparti
Dans le tourbillon de la vie
On a continué à tourner
Tous les deux enlacés
Tous les deux enlacés.

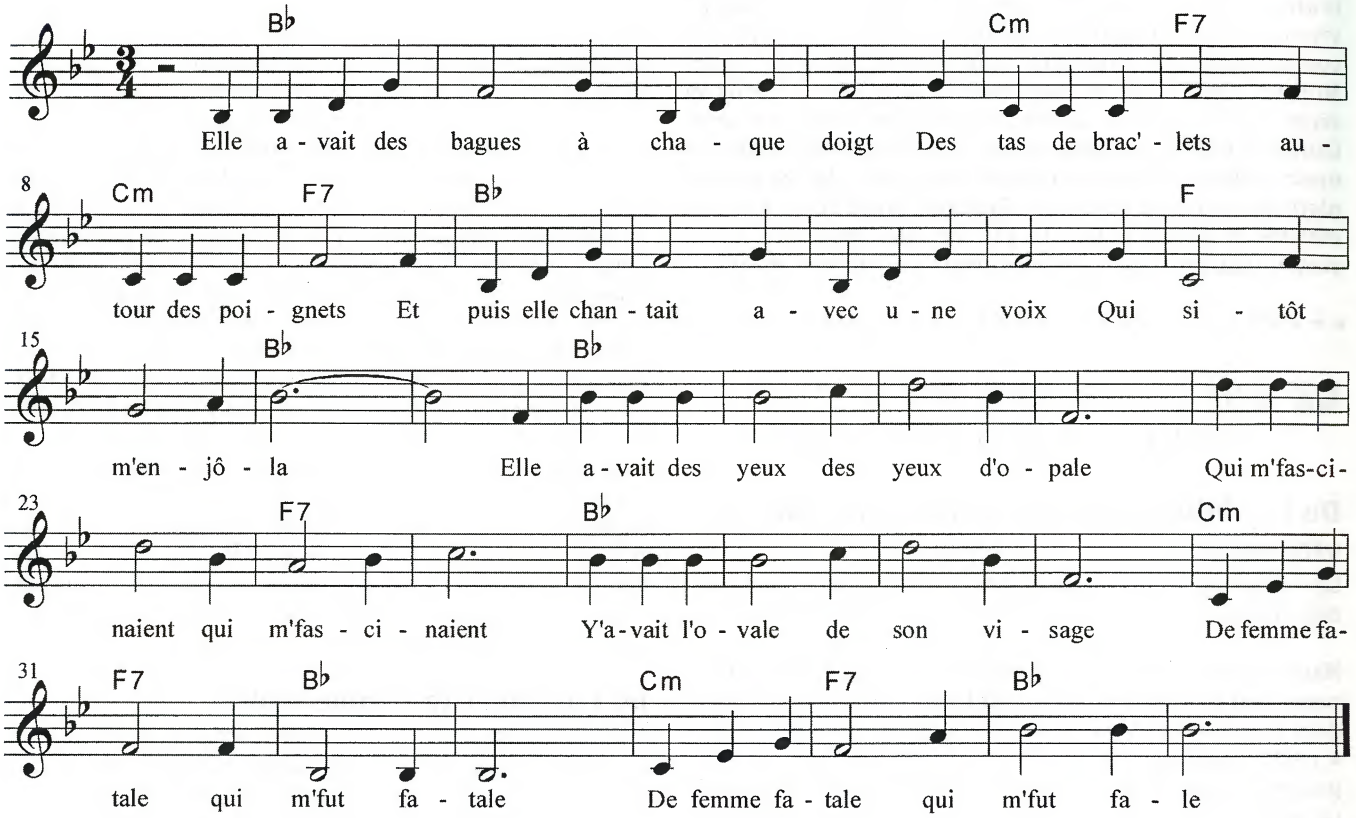
- Autre interprète : Vanessa Paradis
- Bande Originale du film *Jules et Jim* de François Truffaut.

LE TOURBILLON DE LA VIE

INTERPRÉTÉ PAR JEANNE MOREAU • PAROLES: SERGE REZVANI (*DIT « BASSIAK »*) • MUSIQUE: SERGE REZVANI

© 1962 Warner Chappell Music France

Dans une introduction à un livret de poèmes chantés par Mona Heftre, Rezvani explique qu'il avait pris le pseudonyme de Bassiak « dans le souci de garder un certain retrait et d'éviter d'entrer dans la profession d'auteur- compositeur avec tous les engagements médiatiques que cela pouvait supposer, à l'époque de *Jules et Jim* ».



© ILLUSTRATION : LBE

Une rencontre peut en cacher une autre

« Le tourbillon de la vie » est une chanson extraite d'un film célèbre de François Truffaut, lui-même tiré d'un roman de Henri-Pierre Roché. Il y a donc une série de rencontres qui ont été à la source de ce qui est devenu une des œuvres les plus célèbres du cinéaste, et dont le thème lui-même n'est autre qu'un récit sur l'amour qui se tisse entre deux hommes et une femme. En outre ces deux hommes sont de nationalité différente : Jules est allemand, Jim est français, deux amis qui vivent la vie parisienne en dandys de l'époque. Ils font la connaissance de Catherine (rôle interprété par Jeanne Moreau). Celle-ci épouse Jules, mais la guerre (1914-1918) les sépare. À la fin du conflit, retrouvailles entre les amis. Catherine n'aime plus Jules, se tourne vers Jim, mais ne pouvant avoir d'enfant de lui, elle retourne vers Jules. Jim va épouser alors une ancienne maîtresse. Catherine invite Jim à une promenade en voiture, et sous les yeux de Jules, fonce sur un pont coupé, tous deux étant entraînés dans un plongeon mortel.

LE POINT DE VUE DU PROFESSEUR DE FRANÇAIS

Du tourbillon de la vie à celui de la chanson et vice versa

Les images premières - « *bagues* » et « *bracelets* » en nombre - sont déjà l'image d'une circularité mal contrôlée : déjà le « *tourbillon* » ?

Mais c'est la voix qui fait son office, avec d'autres éléments du corps, tout cela étant d'ores et déjà très « physique ». Tout passe dans le mouvement du discours que la force des termes comme « *enjôla, fascinaient, femme fatale* », les répétitions, les échos paronomastiques *(« Opale / ovale »)*, les reprises de termes proches *(« perdus de vue, reperdus de vue »)* avec l'appui des répétitions, accumulent et accusent. Après le bonheur de la rencontre, l'aboutissement de la séparation bloque pour un temps le processus amoureux et même le fait repartir ailleurs. Fini ? Ce serait dommage, semble dire le mouvement de la rencontre et des phrases.

Avec la forme élidée « *dans l'tourbillon de la vie* », tout redémarre avec à peu près le même nombre de strophes et de vers. Quoi de nouveau ? Pas grand-chose, sinon quelques éléments comme « *les banjos* », l'ivresse (le texte emploie un terme plus cru), « *l'alcool* ». L'essentiel est que tout recommence avec un gros plan sur « *les baisers* ». Deuxième échec, toujours (sans élision cette fois) dans le tourbillon de la vie.

Troisièmes retrouvailles très brèves, avec l'enlacement (c'est nouveau) répété, mais marqué du sceau de la précarité.

Il y aura une quatrième chance, avec la grande question du ***Pourquoi ?*** portant bel et bien sur la séparation. Et si revient, lancinant, « *le tourbillon de la vie* », ce n'est plus pour marquer la séparation mais contribuer à l'enlacement d'une circularité cette fois bénéfique. Même avec cette image la structure de la chanson est ouverte.
Une belle histoire ? On aimerait la voir filmée comme telle par une séquence de Truffaut qui recommandait de toujours - ou le plus possible - tourner dans les rues. Au fait, dans cette histoire, il n'y pas de lieux, pas de rues. Tout se passe dans [l'absolu du] tourbillon, qu'il se forme, se défasse, se reconstitue et finalement se pérennise : de 1962 à 2004. Quel âge aurait maintenant le couple ?

Ronde infernale ou couple fatal ?

Tout dit qu'ils ont aimé ou/et se sont aimés, mais au prix de quels vertiges ? Qui sont-ils ? « *Elle* » et eux ? Non. Elle et « *on* », en passant par le « *je* ». La grammaire stricte voudrait qu'on ne dise pas « on » mais « nous ». Et pourtant c'est bien le « on » indéfini qui domine. On n'ose même pas leur donner un nom. Il s'agit plutôt du couple anonyme des années 60 qui peut se prolonger - vu le succès de la chanson - jusqu'à nos années du jeune XXIe siècle.

Ce n'est pas pour rien que le tourbillon du poème entraîne et enchaîne le couple. On ne sait si l'on peut dire ici comme chez le poète du XIXe siècle, Baudelaire : « *Valse mélancolique et langoureux vertige* ». Il y a ici quelque chose de plus tourmenté dans les expressions. Le romantisme des rencontres a ses « saisons » et celles du XXe siècle ont leurs accrocs et leurs rebondissements, pour le meilleur et pour le pire. Comment ne pas imaginer la voix à la fois rocailleuse et enjôleuse de Jeanne Moreau faire de ces saisons de l'amour l'occasion de refroidissements et de réchauffements, de glaciations et de brûlures, d'éclatements et de rapprochements. Tourne, mon joli manège, sans qu'on sache bien s'il conduit aux Enfers ou au septième ciel. Il faut, en tout cas, que « ça » tourne et il semble bien que, pour finir, la ronde (on pense au film de Max Ophüls) rende fatales pas seulement la femme et la première rencontre mais le couple qu'enserre la répétition de « Tous les deux enlacés ». En seraient-ils à fêter maintenant leurs presque cinquante ans d'union, au moins dans la chanson ? Finalement le tourbillon fatal de celle-ci - son Fatum - n'a pas si mal conduit les choses, c'est-à-dire la ronde infernale et le couple fatal. On pourrait, au rythme de la chanson, inverser les adjectifs et parler de la ronde fatale et du couple infernal. Mais il faut voir que, finalement, tout ne réussit pas si mal.

De l'irrégularité comme règle

À cette réussite peut-être faut-il une condition. On imagine mal un couple heureux et tranquille, sagement installé dans la vie et dans la ville (qu'on ne pressent même pas en arrière-fond). Il faut précisément, dans une sorte d'absolu, le tourbillon, même s'il doit déchaîner des tempêtes. Le couple ne se prend que pour se déprendre, il ne se déprend que pour mieux se reprendre. Il y a du tourbillon dans l'air et j'emploie ce terme dans les deux sens : l'air que l'on respire, l'air que l'on chante.

Il vaut la peine, sur cette chanson, de s'amuser à compter les syllabes des vers. Il est rare qu'ils s'enchaînent régulièrement, comme si tout était dans l'irrégularité, les vers impairs sont aussi fréquents que les pairs, et les rimes ou les assonances n'existent qu'irrégulièrement, tout cela passant très bien dans la chanson chantée par Jeanne Moreau comme si elle avait l'art de faire passer, oublier, compenser l'irrégularité. Une chanson comme celle-ci ne peut pas être un poème régulier, il n'est pas pour autant bancal. Le pire pour elle, comme pour le couple et la danse, serait de s'assoupir dans la régularité métrique. Il suffit de la régularité strophique qui est toujours de quatre vers sauf la dernière strophe qui veut finir sur une sorte de point d'orgue. La chanson ne peut pas imiter un sage poème ni dire un sage comportement, surtout quand il s'agit de chanter « Le tourbillon de la vie » qui ne peut avoir de correspondant que dans la vie du tourbillon. Celui-ci n'a pas mal réussi à Jeanne Moreau et à sa carrière, notamment dans le domaine du cinéma, comme ici.

Henri BONNET

LE POINT DE VUE DU MUSICIEN

Une musique virevoltante

Il est difficile d'imaginer qu'en 1962 un musicien ait envie de composer une musique de tourbillon autrement que sur un rythme de valse. Virevolter, dans ses amours comme avec ses pieds, c'est comme l'indique l'étymologie, virer et tourner.

Justement, l'ancêtre de la valse, c'est la *volte*. Il faut lire le passionnant ouvrage de Rémi Hess qui fait remonter la trace de cette danse (la danse de couple tournée elle-même était certes plus ancienne - il semble que les Grecs et les Latins l'aient pratiquée) à l'époque de François Ier. Une citation parmi cent possibles pour montrer combien avec cette valse on est bien dans le thème de ce dossier :

> « Je souligne seulement l'invention d'une *danse de couple fermée tournée*. Le mouvement de rotation rend impossible le côte à côte des partenaires, qui doivent au contraire se fondre en une seule personne. »

Et plus loin il commente :

> « Volter signifie donc tourner, faire un tour, mais en provençal on utilise aussi vouta. La racine est la même que celle que l'on trouve dans envoûtement. » ***(.3)***

On ne manquera pas de faire les rapprochements avec la fascination devant les yeux d'opale et l'enjôlement devant une voix dont on devine le pouvoir de séduction.

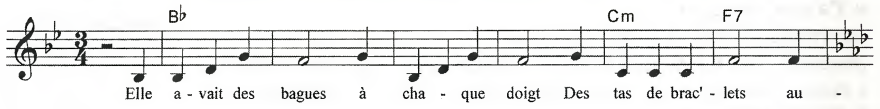
À ce propos, il y aura sans doute à alerter les élèves, du premier ou second degré, devant le timbre vocal de Jeanne Moreau qui ne correspond guère aux esthétiques actuelles. Il y a d'abord lieu de leur rappeler que cette chanson est exactement celle qu'on peut entendre dans le film (on peut en télécharger un extrait sur internet) ***(.4)***. D'une part les techniques de prises de son n'avaient pas l'attirail d'effets périphériques que connaissent les studios aujourd'hui. De plus il y a la volonté délibérée d'un cinéaste, dont on sait qu'il aimait les tournages dans la rue ou en plein air, de garder à l'état naturel, sans transformations, les prises effectuées en direct.

La gêne éventuelle des enfants devant la voix inhabituelle pour eux de Jeanne Moreau peut être l'occasion d'une réflexion passionnante sur l'écoute d'un patrimoine où la qualité esthétique ne provient pas d'une performance des appareils de prise de son, mais de la qualité d'interprétation d'un(e) artiste, à percevoir malgré des moyens de captation limités.

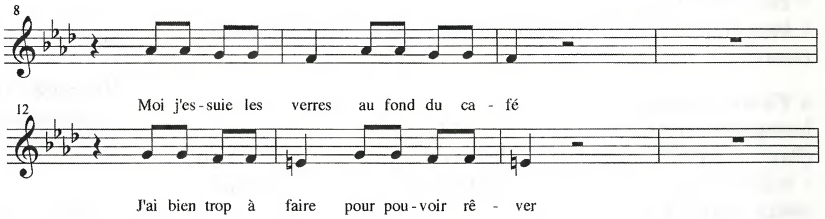
Le rythme virevoltant

À la différence de la marche qui renvoie l'accentuation toujours sur le même pied par l'alternance binaire des temps forts, la valse introduit un troisième temps qui est l'une de ses marques apparentes (même si cette particularité est loin de faire à elle seule la spécificité du mouvement rotatif).

Traditionnellement, la formulation rythmique se traduit ainsi :

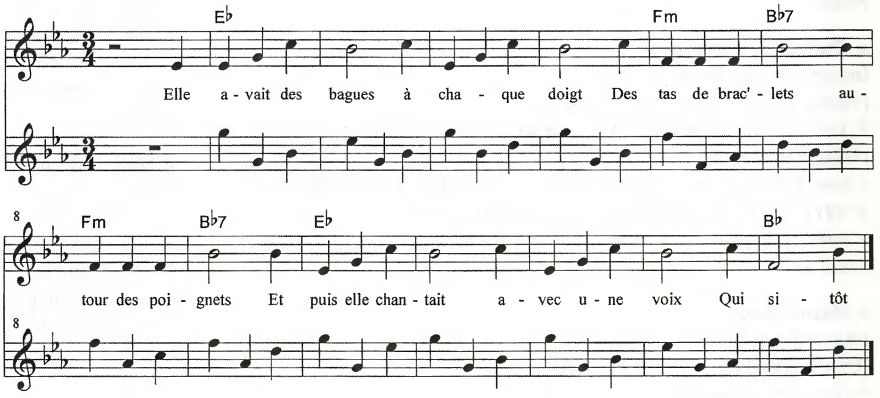


En fait ce troisième temps n'induit pas pour autant que l'on passe en rythme ternaire. Car lorsque l'unité de temps est subdivisée, on a alors le fractionnement binaire en croches comme dans l'exemple suivant :



« Les Amants d'un jour »
Musique : Marguerite MONNOT
Paroles : Claude DELECLUSE et Michelle SENLIS

Ce même fractionnement peut n'être pas dans le chant, ce qui est le cas ici, mais dans l'accompagnement instrumental, qui est devenu partie intégrante du chant :



Les deux derniers extraits montrent clairement que l'on est bien dans une écriture musicale qui relève d'un fondement binaire, même si la mesure regroupe les unités de temps de façon ternaire.

En fait, quand l'on quitte l'écrit pour demeurer dans la seule sensation, les choses sont moins claires. À preuve cette chanson interprétée par Jeanne Moreau, qui, avec la façon dont elle chante, peut être perçue comme un 6/8 tout comme une valse. On voit combien la valse jazz va se saisir de cette occasion unique pour transformer ce "binaire-valse" en "valse-ternaire", rencontre du swing et de la valse traditionnelle. La java connaîtra la même aventure, comme on le verra dans un autre chapitre avec Claude Nougaro.

Gérard AUTHELAIN

.3- Rémi HESS, *La Valse*, Ed. A.M. Métailié, Paris 1989, p. 42, 43

.4- http://iihm.imag.fr/truffaut/julesetjim.html

ÉMISSION PRÉSENTÉE PAR JEAN-LOUIS FOULQUIER.

Ce CD prend la forme d'une émission de radio et s'écoute en continu, néanmoins, vous pouvez passer d'un titre à l'autre en changeant de plage.

1. Introduction de l'émission « OK » 0'50
2. Michèle Bernard « Quand vous me rendrez visite » 2'56
3. Brigitte Fontaine et -M- « Y'a des zazous » 2'42
4. Andrex « Y'a des zazous » 2'27
5. Michel Fugain « Une belle histoire » 3'16
6. Les Wampas « Manu Chao » 2'47
7. Jeanne Moreau « Le tourbillon » 2'04
8. Cali « Fais de moi ce que tu veux » 3'11
9. Claude Nougaro « Le jazz et la java » 2'23
10. MIG « Antipodes » 3'42
11. Fawzy Al-Aiedy et Jean Blanchard « Noces-Bayna » 5'50
Avec la participation des enfants de l'école Jean Moulin à Oyonnax
12. Mathieu Boogaerts « Comment tu t'appelles » 3'01

VERSIONS INSTRUMENTALES

13. Michèle Bernard « Quand vous me rendrez visite » 2'58
14. Brigitte Fontaine et -M- « Y'a des zazous » 3'04
15. Michel Fugain « Une belle histoire » 3'35

Introduction de l'émission
Générique : Jean-Louis Foulquier « OK » (Axelle Renoir)
© 1993 LA PETITE FOLIE
℗ POLYGRAM

« Quand vous me rendrez visite »
(Michèle BERNARD / Michèle BERNARD - Arrangements : Jean-Luc MICHEL)
© & ℗ 1997 EPM - Productions Anne Sylvestre

« Y'a des zazous »
Interprété par -M- et Brigitte Fontaine
(Raymond VINCY / Henri MARTINET - Arrangements : Matthieu CHEDID)
« Publié avec l'autorisation des NOUVELLES EDITIONS MERIDIAN - PARIS-FRANCE »
℗ 2001 VIRGIN FRANCE
« Avec l'aimable autorisation de VIRGIN, une division EMI MUSIC France »

« Y'a des zazous »
Interprété par Andrex
(Raymond VINCY / Henri MARTINET)
« Publié avec l'autorisation des NOUVELLES EDITIONS MERIDIAN - PARIS - FRANCE »
℗ 1944 - PATHE MARCONI
« Avec l'aimable autorisation de CAPITOL, une division EMI MUSIC France »

« Une belle histoire »
Interprété par Michel Fugain
(Pierre DELANOE / Michel FUGAIN)
© 1972 EDITIONS MUSICALES LE MINOTAURE / UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS
« Avec l'aimable autorisation de UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS »
℗ 1972 Sony Music Entertainment (France) S.A.S
« Avec l'aimable autorisation de Sony Music Entertainment (France) S.A.S »

« Manu Chao »
Interprété par LES WAMPAS
(Didier WAMPAS / Didier WAMPAS)
© Atmosphériques Editions
℗ 2003 Atmosphériques
« Avec l'aimable autorisation d'Atmosphériques »

« Le Tourbillon »
interprété par Jeanne Moreau
(Serge REZVANI / Serge REZVANI)
© 1962 Warner Chappell Music France
℗ 1961 Warner Chappell Music France
« Avec l'aimable autorisation de Warner Chappell Music France »

« Fais de moi ce que tu veux »
(Bruno CALICIURI / Bruno CALICIURI - Arrangements: CALICIURI / MASSAT / BARETGE / LEBART)
© 2003 Les Editions de Mireille
℗ 2003 LABELS
"Avec l'aimable autorisation de LABELS, une division EMI MUSIC France"

« Le Jazz et la Java »
(Claude NOUGARO / Jacques DATIN)
d'après un thème de Joseph HAYDN
© Les Editions du Chiffre Neuf
℗ 1962 MERCURY
« Avec l'aimable autorisation de MERCURY, un label UNIVERSAL MUSIC France »

« Antipodes »
(P. MARTIN / M. GOUST / S. TEMELKOVSKI / D. SATOUR / F. MONESTIER / K. SATOUR)
© 2002 PATOUCHE EDITIONS
℗ 2002 SOP

« Noces-Bayna »
Création de Fawzy AL AIEDY et Jean BLANCHARD
Avec la participation des enfants de l'école Jean Moulin à Oyonnax
© et ℗ 2003 Les Temps Chauds
« Avec l'aimable autorisation de LES TEMPS CHAUDS »

« Comment tu t'appelles »
(Mathieu BOOGAERTS / Mathieu BOOGAERTS)
© by BMG Music Publishing FRANCE
© by SUPER SUPER
℗ 1998 MERCURY
« Avec l'aimable autorisation de MERCURY, un label UNIVERSAL MUSIC France »

VERSIONS INSTRUMENTALES

« Quand vous me rendrez visite »
(Michèle BERNARD / Michèle BERNARD)
© & ℗ 1997 EPM – Productions Anne Sylvestre

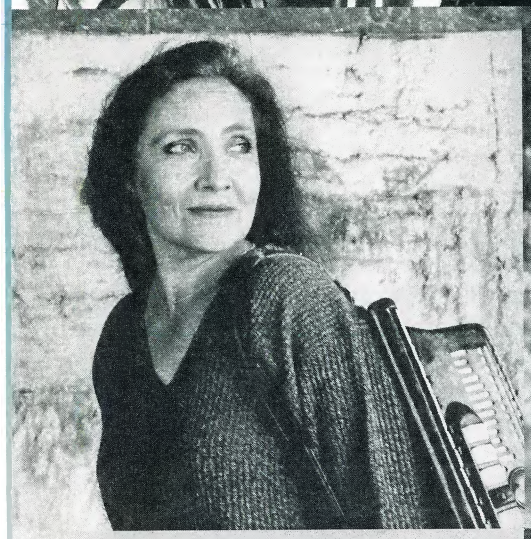
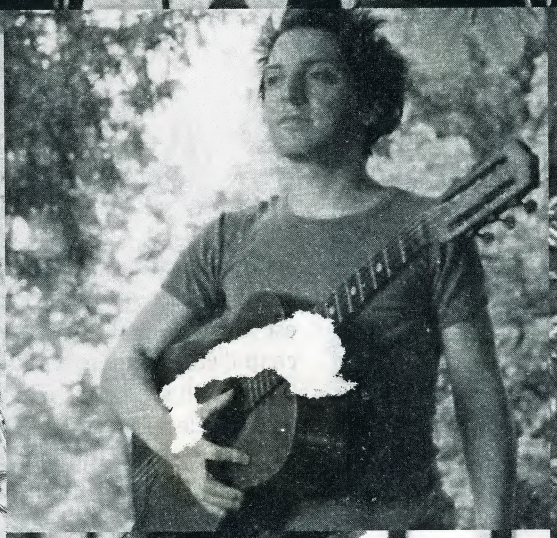
« Y'a des zazous »
Interprété par -M- et Brigitte Fontaine
(Raymond VINCY / Henri MARTINET – Arrangements : Matthieu CHEDID)
« Publié avec l'autorisation des NOUVELLES EDITIONS MERIDIAN- PARIS - FRANCE »
℗ 2001 VIRGIN FRANCE
« Avec l'aimable autorisation de VIRGIN, une division EMI MUSIC France »

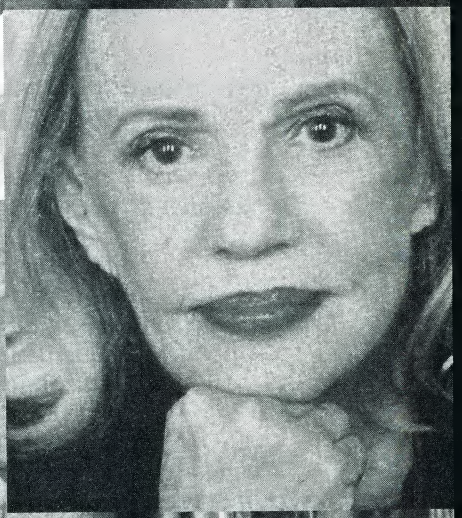
« Une belle histoire »
Interprété par Michel Fugain
(Pierre DELANOE / Michel FUGAIN)
© 1972 EDITIONS MUSICALES LE MINOTAURE / UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS
« Avec l'aimable autorisation de UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING SAS »
℗ 1972 Sony Music Entertainment (France) S.A.S
« Avec l'aimable autorisation de Sony Music (France) Entertainment S.A.S »

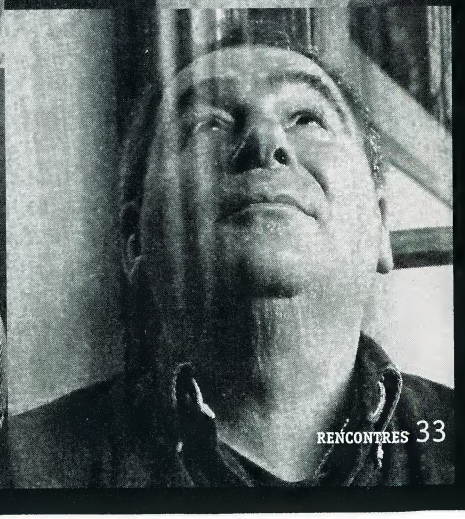
TOUTE REPRODUCTION DU CD ET DU LIVRET INTERDITE.

TOUS DROITS DU PRODUCTEUR ET DU PROPRIÉTAIRE DE L'ŒUVRE ENREGISTRÉE RÉSERVÉS. SAUF AUTORISATION, LA DUPLICATION, LE PRÊT OU L'UTILISATION DE CET ENREGISTREMENT POUR EXÉCUTION PUBLIQUE OU RADIOPHONIQUE SONT INTERDITS. INTERDIT À LA VENTE, DIFFUSE GRACIEUSEMENT EN PARTENARIAT AVEC LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, LE MINISTÈRE DE LA JEUNESSE, DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA RECHERCHE, LE SCEREN [CNDP-CRDP], LA SACEM .

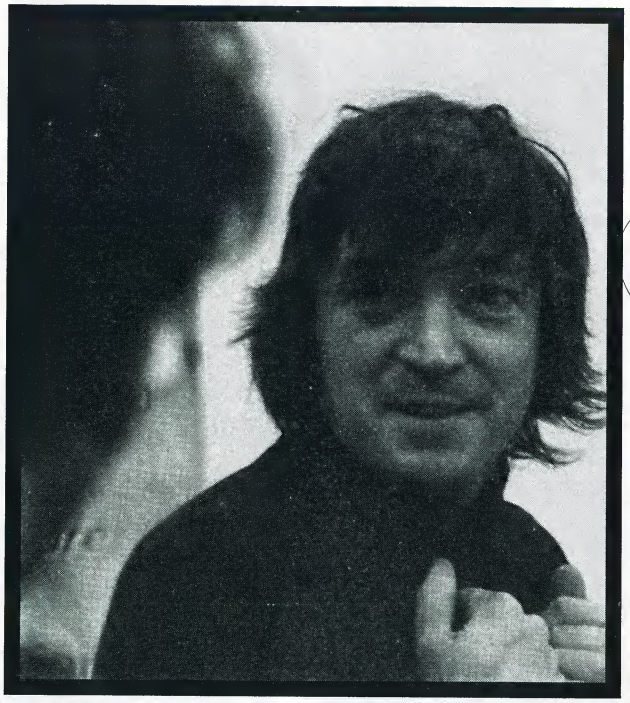
REF : EZ-2004-REN





© PHOTOS: TOUS DROITS RÉSERVÉS



© PHOTO: NICOLAS MORIOT

FAIS DE MOI CE QUE TU VEUX

INTERPRÉTÉ PAR CALI
• PAROLES: BRUNO CALICIURI • MUSIQUE: BRUNO CALICIURI
• ARRANGEMENTS: BRUNO CALICIURI / MASSAT / BARETGE / LEBART

Tu peux passer devant
Je vais te suivre gentiment
Je n'ai plus nulle part où aller

Marche, marche devant
Je vais te suivre évidemment
Peut-être es-tu le diable et après ?

Fais de moi ce que tu veux
Prends tout ce qui t'intéresse
Je serai docile au bout de ma laisse
Fais de moi ce que tu veux
Prends tout ce qui t'intéresse

Je n'ai rien d'autre à faire
Que de suivre n'importe qui n'importe où ailleurs
Peut-être es-tu un ange et après ?

Entraîne-moi où tu veux
Le bien est aussi insipide que le mieux

Fais de moi ce que tu veux
Prends tout ce qui t'intéresse
Je serai docile au bout de ma laisse
Fais de moi ce que tu veux
Prends tout ce qui t'intéresse

Je saurai caler mon pas sur le tien
N'importe quelle danse, je ferai ça si bien
De toutes les façons je n'entends plus la musique
Fût-elle aussi forte que mille coups de trique

Tiens prends ma vie aussi
Qu'est ce que je pourrais donc bien en faire, de ma vie

Fais de moi ce que tu veux
Prends tout ce qui t'intéresse
Je serai docile au bout de ma laisse
Fais de moi ce que tu veux
Prends tout ce qui t'intéresse

Bio

CALI

Bruno Caliciuri naît le 28 juin 1968 à Vernet-les-Bains, près de Perpignan. Son grand-père, combattant des Brigades internationales, est arrivé de Barcelone quand celles-ci ont été écrasées par le coup d'État franquiste. Autres racines de Cali: la Calabre et la Sicile, d'où ses autres grands-parents ont émigré. Le futur Cali reste fidèle à Vernet-les-Bains jusqu'en 1991.
Pendant ses dix-sept premières années, sa grande passion est le rugby: « J'étais de toutes les sélections régionales, avec Marc Lièvremont... », se souvient-il. Ensuite, il y a les petits boulots: postier, éboueur, cuisinier, animateur... Il écoute U2, Brel, Ferré, les Simple Minds et les Waterboys. Un jour de 1985, il tombe dans le punk: « Nous prenions des sardanes et nous criions dessus... ». Viendront ensuite Les Rebelles, Indy (1993-1996) et Tom Scarlett (1997-2001). Et des centaines de concerts en dix ans, dont les **Chantiers des Francofolies**, avec Tom Scarlett, en 2001... Chemin faisant, Cali apprend à composer et à écrire ses textes, principalement grâce aux auteurs américains, Bukowski, Brautigan, John Fante, Salinger...: « Une littérature de l'intimité, par des gens qui ont eu une vie tourmentée ». Toutes ses futures chansons sont là.
Fin 2001, sous le nom de Caliciuri, il se met au piano et arrête Tom Scarlett. Francofolies aidant, Didier Varrod craque sur un morceau, « Tout va bien », et le passe tel quel sur France Inter... Caliciuri assure de belles premières parties (Brigitte Fontaine, Bénabar...) et bénéficie d'une résidence au Médiator, salle de Perpignan. Tout est prêt pour que la maison de disques Labels l'engage, le 17 juillet 2002, après son concert dans la Salle bleue des Francofolies. Son premier album, *L'amour parfait*, dont est extrait « Fais de moi ce que tu veux », sort en août 2003. C'est un des chocs de la rentrée. Cali est ensuite élu pour la sélection du FAIR 2004, aux côtés de Kaolin et d'AS Dragon. Tout semble lui sourire: tant mieux.

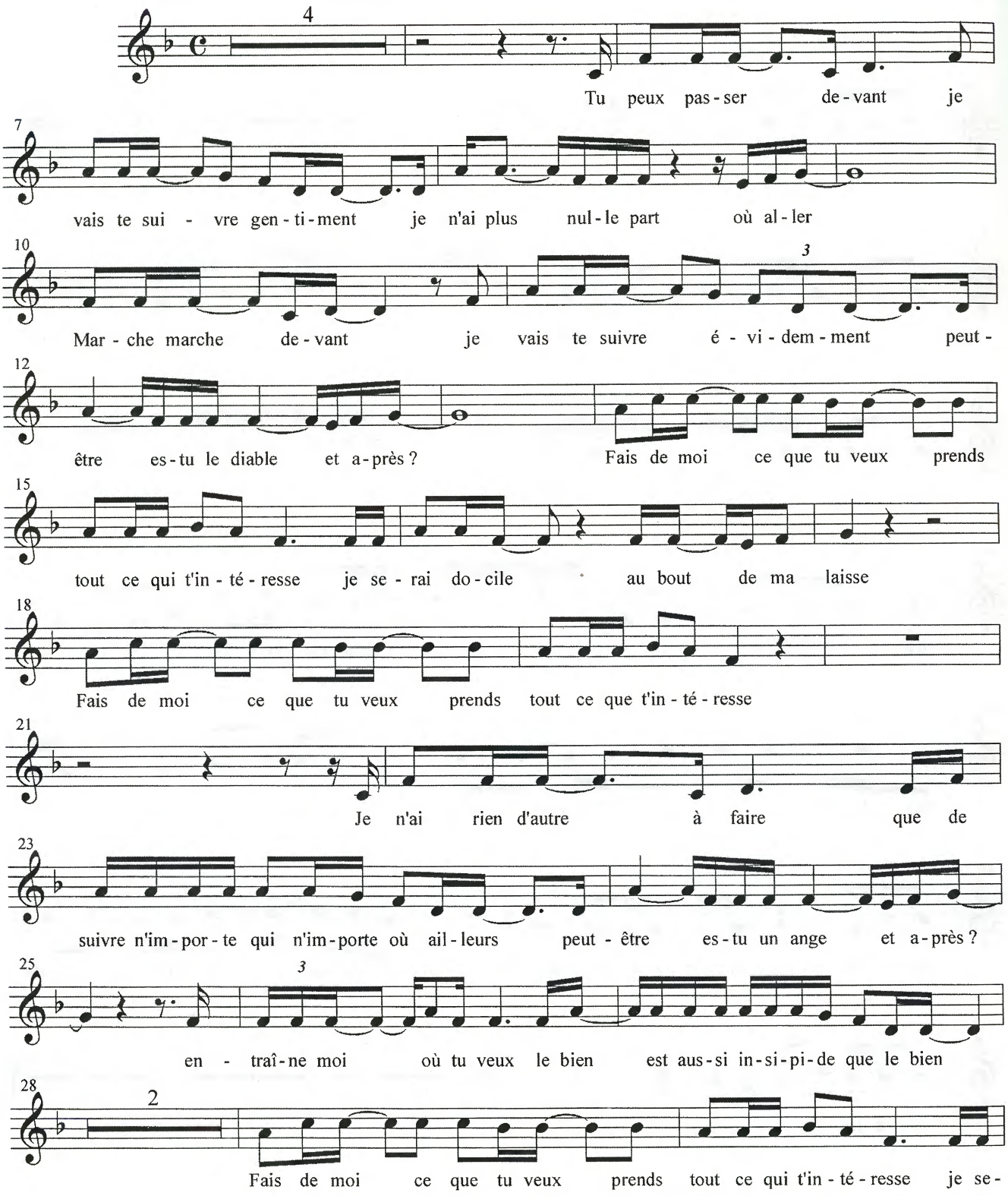
Jean-Claude DEMARI

FAIS DE MOI CE QUE TU VEUX • CALI

INTERPRÉTÉ PAR CALI

• PAROLES: BRUNO CALICIURI • MUSIQUE: BRUNO CALICIURI • ARRANGEMENTS: BRUNO CALICIURI / MASSAT / BARETGE / LEBART

© 2003 Les Editions de Mireille

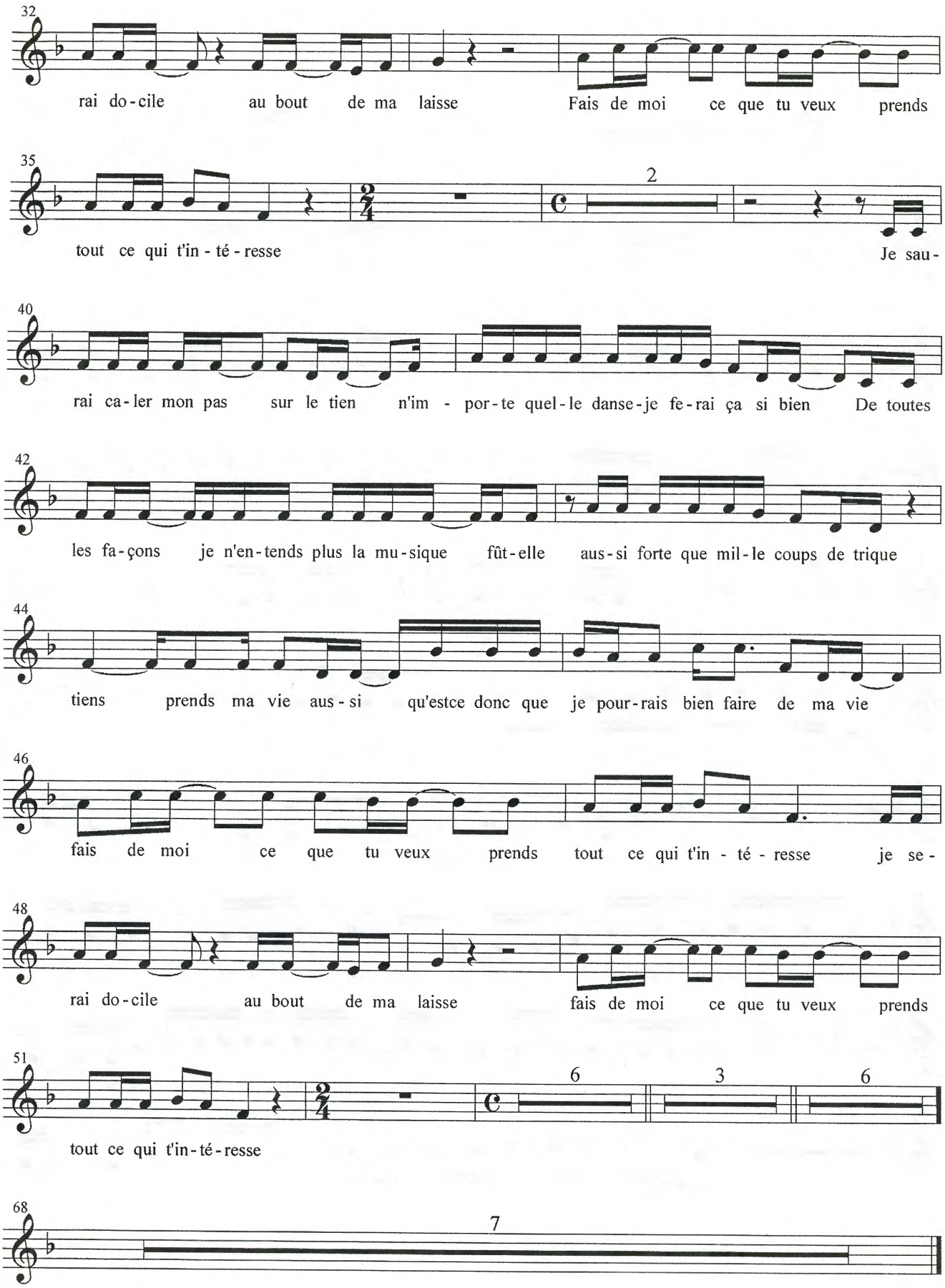


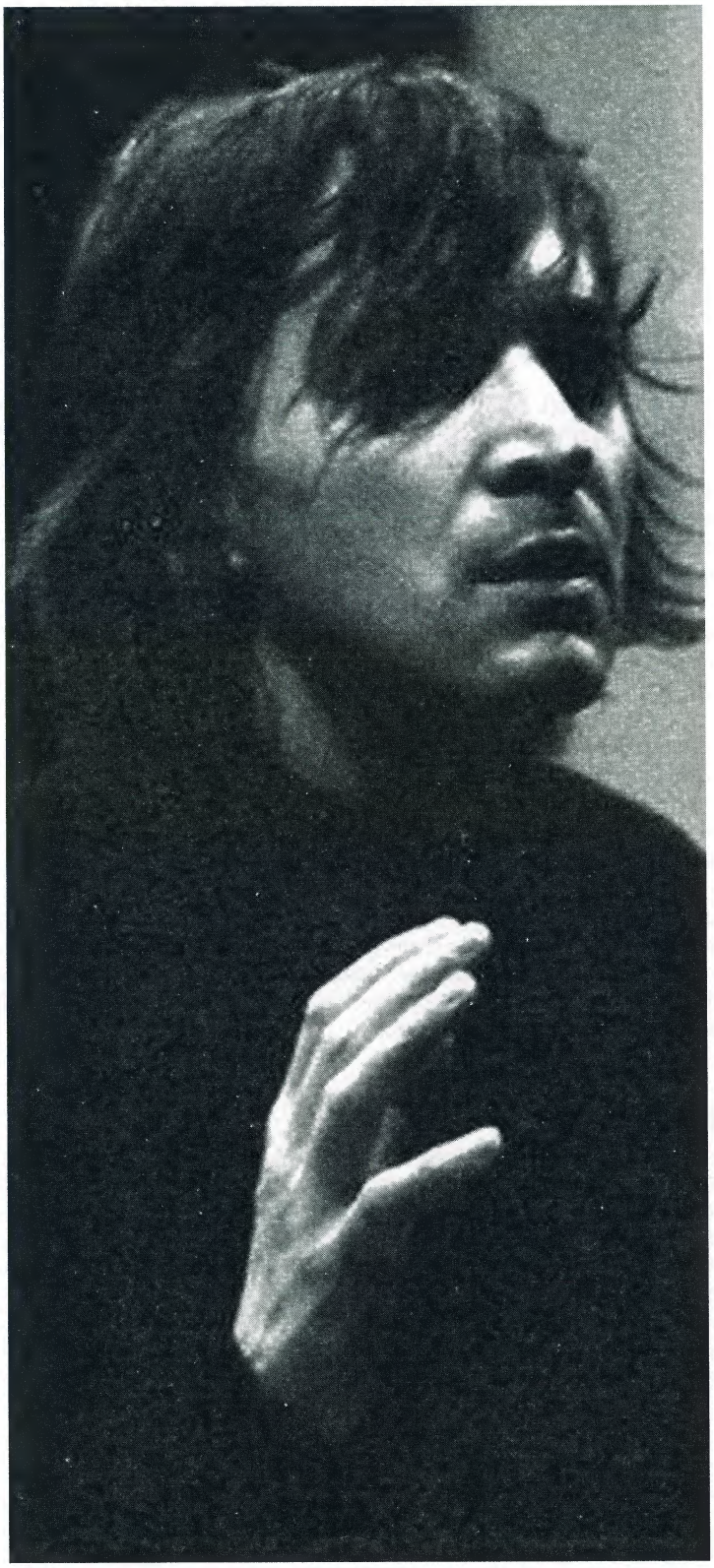
FAIS DE MOI CE QUE TU VEUX • CALI *suite*

INTERPRÉTÉ PAR CALI

• PAROLES: BRUNO CALICIURI • MUSIQUE: BRUNO CALICIURI • ARRANGEMENTS: BRUNO CALICIURI / MASSAT / BARETGE / LEBART

© 2003 Les Editions de Mireille





© PHOTO : NICOLAS MORIOT

À la recherche d'une étoile

À la première écoute, la chanson n'est pas de celles qui inspirent l'optimisme. Jusque là, on pouvait envisager la rencontre comme un moment de bonheur, parce qu'il était attendu, ou parce qu'il était une surprise de la vie comme un don de la providence.

Voilà que certains passent à côté de la distribution des cadeaux. La rencontre avec l'autre ne peut même plus être entrevue comme une reconstruction. Tout au plus comme une dernière chance. Mais y a-t-il encore une chance possible ?

Cette chanson n'est pas un appel au secours, elle est plus sombre encore: elle est une résignation. Il faut avoir fréquenté ceux qu'on appelle pudiquement « des personnes en grande souffrance » ou plus trivialement « en grande déprime » pour comprendre que certains n'ont plus d'autre force que de dire à leur interlocuteur: « passe devant ».

La complainte de Cali ne parle pas de rencontre. Elle renvoie à ce qui a eu lieu avant et qu'on ne sait pas, elle occulte les circonstances et le contenu de la réunion pour n'en livrer que la conclusion:

« Tiens prends ma vie aussi
Qu'est-ce que je pourrais bien faire de ma vie »

Il n'y a pas d'âge limite, ni en amont ni en aval, pour se trouver en état dépressif. La référence météorologique du climat est fort évocatrice: la pression atmosphérique est tombée si bas qu'elle laisse pénétrer tous les nuages les plus sombres. Ce qui guette précisément celui qui entre en dépression, c'est de n'avoir plus le capital énergétique indispensable pour faire face aux efforts nécessaires afin de conduire sa vie de façon autonome. Ce que traduit bien la chanson est justement qu'il n'y a même plus d'appel au secours, lequel manifesterait une volonté de s'en sortir:

« Je n'ai rien d'autre à faire
Que de suivre n'importe qui n'importe où ailleurs »

La phrase la plus terrible, on pourrait même écrire la plus déshumanisée, est celle qui se trouve au centre du refrain et qui manifeste l'usure complète et l'impossibilité d'avoir à décider quoi que ce soit:

« Je serai docile au bout de ma laisse »

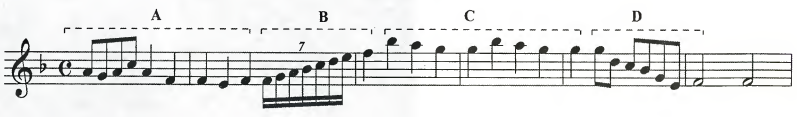
Si la rencontre est bien histoire de relation, il y a vraiment, avec le texte de Cali, l'évocation d'une relation, mais fondée sur cette ambiguïté où il y a en même temps incommunicabilité et lien de survie.

« Je saurai caler mon pas sur le tien
N'importe quelle danse
De toutes les façons je n'entends plus la musique »

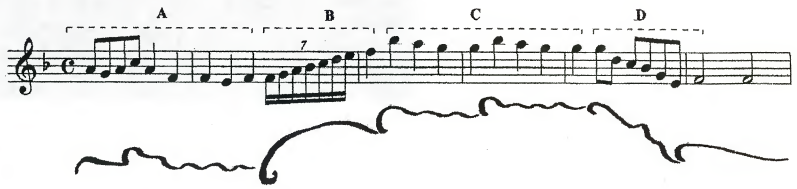
Or il y a, dans cette chanson, une réponse hors champ de celui qui est sollicité pour tenir la laisse. Il vaut la peine de s'attarder sur la musique, car elle ne porte pas seulement par la mélodie le chant de l'acteur. Elle se prolonge suffisamment longtemps pour que la longue conclusion ne soit pas sans importance: elle est la note attendue, sachant qu'en la circonstance les mots sont inopérants, et que la relation, dans cette rencontre à sens unique et dans ce lien aphasique, est d'un autre ordre: le regard, le silence accueillant, la chaleur de l'environnement. La musique peut aussi apporter sa contribution.

La musique a son mot à dire

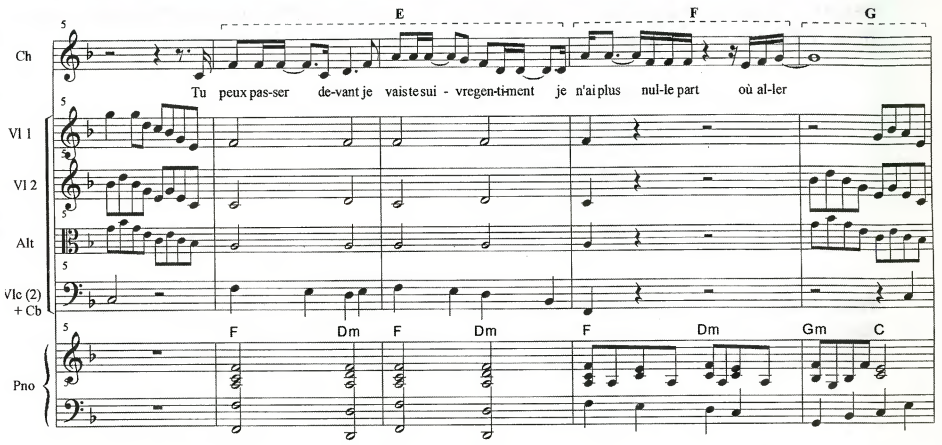
Dès les premières sonorités, l'auditeur comprend que le chanteur n'est pas seul. Comme on le dit trivialement quand on assiste à un concert où les musiciens sont nombreux sur scène: « il y a du monde ». Et c'est bien cette impression d'être environné de voix amies qui avant toute parole apporte cette confiance qui permettra au chanteur de dire « *Tu peux passer devant, je vais te suivre gentiment* ». À l'appui de ce climat permettant un complet abandon, il y a certes le jeu des archets qui caressent les cordes des violons, altos, violoncelles et contrebasse, il y a aussi la ligne mélodique confiée aux premiers violons que l'on peut essayer de chanter pour les deux premières mesures (A), puis cette envolée sur un septolet (B) où deux nouvelles mesures reprennent en valeurs lentes la même courbe sereine (C), avant de redescendre d'une octave en finale pour aller chercher le chanteur (D):



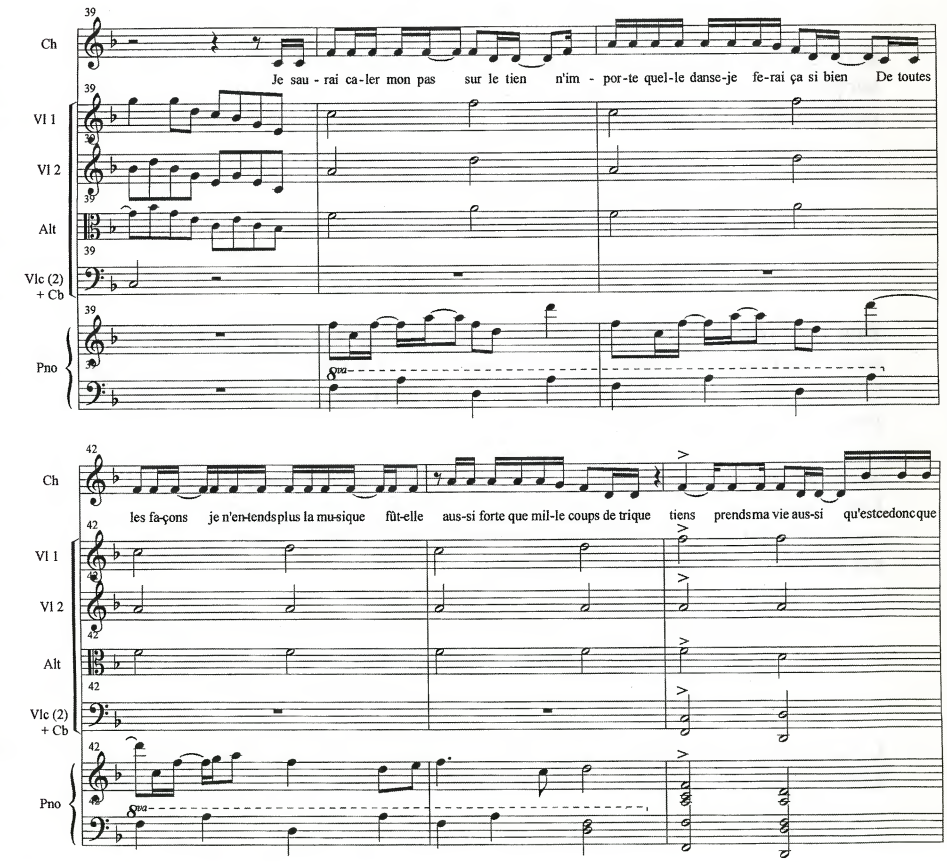
En faisant accompagner de la main de manière ininterrompue ces quatre séquences, on permet aux enfants non pas de singer un chef d'orchestre, mais de redécouvrir ce qu'est une phrase musicale: la chironomie n'a pas d'autre but que de donner à la musique cette succession d'élans et de repos qui sont le fondement même du rythme:



Lorsque débute le chant, l'orchestre (cordes et piano) s'installe sur des valeurs longues pendant deux mesures (E), tandis que pour les deux mesures suivantes ils se donnent le relais: le piano d'abord pour accompagner la marche sans but du chanteur (F), et la reprise par les cordes lorsque ce dernier s'arrête (G):



Un autre exemple du caractère apaisant de l'accompagnement orchestral (accompagnement entendu au sens du cheminement fait avec celui qui attend soutien et réconfort) se trouve en quasi-finale du chant, avant la reprise du refrain: les violoncelles et contrebasses se taisent, violons et altos font un soutien sur une note qui se prolonge de mesure en mesure, et le piano passe à l'octave supérieur comme pour égrener quelques notes lumineuses, célestes, aériennes (mesure 39, à 2'03 sur le CD):



L'orchestration a été réalisée par Daniel TOSI, directeur du CNR de Perpignan, avec l'ensemble Camerata qu'il dirige.

Pour ceux qui dans les écoles de musique aimeraient pouvoir donner l'occasion à des élèves de jouer l'intégralité de la partition, il est demandé de s'adresser aux Francofolies qui mettront en relation. Cette possibilité est d'autant plus intéressante que le jeu de l'orchestre, à l'origine, ne se termine pas comme sur le disque, mais se prolonge pendant une vingtaine de mesures et conforte notre propos initial: celui qui appelle n'est pas laissé à l'abandon, ceux qui l'ont accompagné continuent à lui dire sa présence, comme en écho, et comme pour lui signifier qu'ils sont présents dans son silence.

Pour élargir la recherche

La chanson de Cali ne laisse pas sans question. Peut-être faut-il relire à cette occasion quelques lignes de Michel de Certeau pour prolonger la réflexion et ouvrir ainsi la recherche avec les adolescents:

> Une maladie nous aveugle tous: celle de l'identité. Elle consiste à refuser le fait de la différence. Elle est multiforme. [...] Le mal a cent formes. La peur des autres ou la crainte d'être différent devient intolérance.
>
> [...] au niveau de l'expérience individuelle, une psychologie de la « maturité » reprend le même thème lorsqu'elle crée le mythe paradisiaque d'un parfait accord avec soi-même, lorsqu'elle dessine les victoires des « prises de conscience » sur des résistances inconscientes: le mirage d'une vie « maîtrisée » et « épanouie » croit supprimer ainsi les conflits intérieurs alors que cette utopie née d'une psychologie assez pauvre les cache seulement, tapis dans le piège des mots et des bons sentiments.
> (Michel de Certeau, *L'étranger ou l'union dans la différence*, p. 213-215)

Une autre piste est de chercher dans l'univers poétique des références à ce qui n'est pas seulement un mal-être, mais relève d'une certaine incapacité à prendre autrement sa vie, surprise dans un moment de discontinuité, que de la remettre entièrement dans les mains d'un autre, avec des degrés divers dans l'abandon. Ainsi peut-on citer un texte de Jean Tardieu:

> Mon espoir ah tout mon espoir est parmi vous
> près de vous près de moi je n'ai pas honte
> de commencer dans les piétinements
> (j'ai rêvé d'un désert où j'étais seul
> mais comme j'étais seul je ne pouvais me voir
> je n'existais donc plus le sable entrait en moi)
> (Jean Tardieu, *Lettre d'ici, Une voix sans personne* - Poésies - Gallimard)

Pour ceux qui ne craignent pas de s'aventurer sur les chemins de l'analyse, nous conseillons vivement la lecture de l'ouvrage de Maurice Bellet, *L'écoute*. La première phrase de l'introduction situe clairement le propos qui est aussi une composante d'une rencontre recherchée: « Il arrive que quelqu'un vienne à quelqu'un d'autre avec le désir d'être entendu ». Le problème est que cette relation est dissymétrique:

> L'un demande et parle, l'autre se tait et écoute. Si je suis « l'écoutant », j'ai à entendre l'autre pour lui et non pour moi ou pour un tiers, que ce soit un objectif à atteindre, une cause à défendre, une tierce personne, etc. Tel je suis du moins si je réponds à son désir. Car s'il veut se faire entendre, c'est - sans doute - pour pouvoir enfin s'entendre lui-même.
> (Maurice BELLET, *L'écoute* - Desclée de Brouwer 1995, p. 12)

Si l'écoute est d'abord silence, c'est-à-dire place laissée à celui qui veut parler, l'auteur précise néanmoins que les choses ne sont jamais simples, ce que savent bien les enseignants confrontés à la fois au désir de parler des adolescents et à leur souhait d'avoir en face d'eux une parole « offerte », ni prescription, ni leçon de morale, ni explication, mais justement: une rencontre, simplement.

> Il peut se faire qu'écouter ce soit parler, parler avec des mots; parce qu'en certains cas, à certains moments, c'est par des mots que l'écoute se rend présente. S'imaginer que le fin du fin de l'écoute, c'est de ne quasi jamais rien dire, c'est une facilité suspecte. L'exigence thérapeutique peut alors cacher la peur ou l'impuissance de celui qui se prétend en place d'écouter. [...] Écouter, c'est entendre la terrible absence, et donner de quoi vivre.
> (ibid. p. 20, 25)

Pour confirmer que l'écoute est fondée sur une relation qui impose aux deux protagonistes une part de chemin, l'auteur précise que celui qui demande à parler situe son interlocuteur à une certaine place, c'est-à-dire lui donne un statut ou une fonction qui le met en situation de confidence. Et c'est sans doute à partir de là que peuvent naître les ambiguïtés: « l'écoutant » doit également « trouver sa place », c'est-à-dire l'inventer.

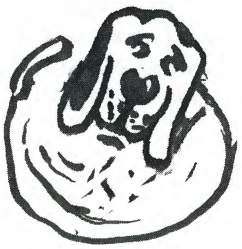
Ainsi, la liberté que l'écoutant doit laisser est à deux degrés: d'abord, liberté de tout dire; secondement, liberté de le mettre, lui, l'écoutant, à la place où il pourra entendre. Il est bien clair que cette place n'est pas simplement celle qui est désirée consciemment - ce serait vraiment tomber dans le cercle du faux accord! - mais, d'autre part, elle n'est pas simplement sue d'avance, avec ses règles, ses protocoles, sa technique, et sa théorie.

> Comment être envers lui la juste écoute? Aussi bien, quelque chose de cette demande est présente à toute rencontre humaine - parce qu'elle porte le désir de l'humanité de l'autre. Mais cette rencontre peut être située, nommée, définie tout autrement: collaboration, soumission à un supérieur, enseignement, amitié, etc. Comment éviter, soit de fausser la situation réelle, soit de la rendre, à la limite, inhumaine?
> (ibid, p. 192)

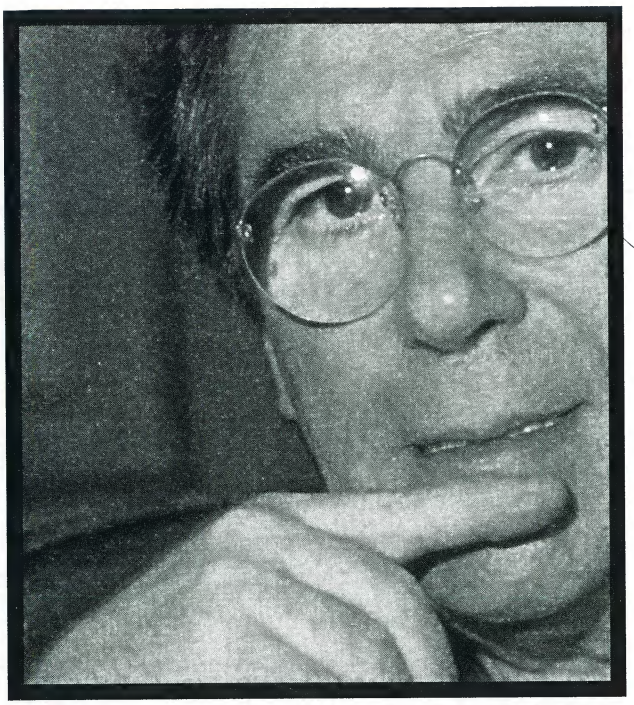
La formule qui résume sans doute le mieux l'essence de ce que peut être une vraie rencontre est celle par laquelle Maurice Bellet termine son ouvrage, en hommage au psychanalyste avec qui il a fait chemin pendant un certain temps:

> Il est vrai que cet homme n'a fait que m'écouter. Et pourtant, c'est de lui que j'ai entendu l'essentiel.
> (ibid., p. 198)

Gérard AUTHELAIN



© ILLUSTRATION : LBE



© PHOTO: FRANCIS VERNHET

LE JAZZ ET LA JAVA

INTERPRÉTÉ PAR CLAUDE NOUGARO
• PAROLES: CLAUDE NOUGARO • MUSIQUE: JACQUES DATIN
• D'APRÈS UN THÈME DE JOSEPH HAYDN

Bio

CLAUDE NOUGARO

Claude Nougaro naît à Toulouse le 9 septembre 1929, fils d'un baryton à l'opéra et d'une professeure de piano. Il commence une carrière de journaliste avant de devenir parolier pour Edith Piaf ou Marcel Amont. Sa première grande année de chanteur est 1962 : en plein cœur et à contre-courant des années yéyé, il chante « Une petite fille », « Les Don Juans » et « Cécile, ma fille »... Le ton est nouveau, par le mélange de paroles fortes en français, d'une voix exceptionnellement chaude et de musiques jazz, composées par les plus grands: Michel Legrand puis Maurice Vander et Eddy Louis.
Il touchera aussi aux rythmes brésiliens, en particulier avec le guitariste Baden Powell (« Bidonville »), utilisera une mélodie de Chico Buarque (« Tu verras »), et abordera même des musiques africaines (« L'amour sorcier »). Il travaillera avec des musiciens comme Bernard Lubat, Richard Galliano ou Didier Lockwood.
Dans les années 1980, pourtant, sa carrière marque le pas. Considérant qu'il ne vend plus assez, sa maison de disques, Barclay, en 1986, met fin à son contrat. Dans le creux de la vague, il s'envole pour New York où il enregistre avec le musicien Philippe Saisse: il revient à 57 ans avec l'extraordinairement rythmé *Nougayork* (WEA) dont le succès donnera au show business une grande leçon. Sa carrière continue ensuite sous les formes musicales les plus variées, toujours avec succès. Pleuré par toute la France officielle, chanson et jazz mêlés, Claude Nougaro est mort le 4 mars 2004.

Jean-Claude DEMARI (avec L. J. C.)

Quand le jazz est
Quand le jazz est là
La java s'en
La java s'en va
Il y a de l'orage dans l'air
Il y a de l'eau dans le gaz
Entre le jazz et la java

Chaque jour un peu plus
Y a le jazz qui s'installe
Alors la rage au cœur
La java fait la malle
Ses p'tit's fesses en bataille
Sous sa jupe fendue
Elle écrase sa Gauloise
Et s'en va dans la rue

Quand le jazz est
Quand le jazz est là
La java s'en
La java s'en va
Il y a de l'orage dans l'air
Il y a de l'eau dans le gaz
Entre le jazz et la java

Quand j'écoute béat
Un solo de batterie
V'là la java qui râle
Au nom de la patrie
Mais quand je crie bravo
À l'accordéoniste
C'est le jazz qui m'engueule
Me traitant de raciste

Quand le jazz est
Quand le jazz est là
La java s'en
La java s'en va
Il y a de l'orage dans l'air
Il y a de l'eau dans le gaz
Entre le jazz et la java

Pour moi jazz et java
C'est du pareil au même
J'me saoule à la Bastille
Et m'noircis à Harlem
Pour moi jazz et java
Dans le fond c'est tout comme
Le jazz dit « Go men »
La java dit « Go hommes »

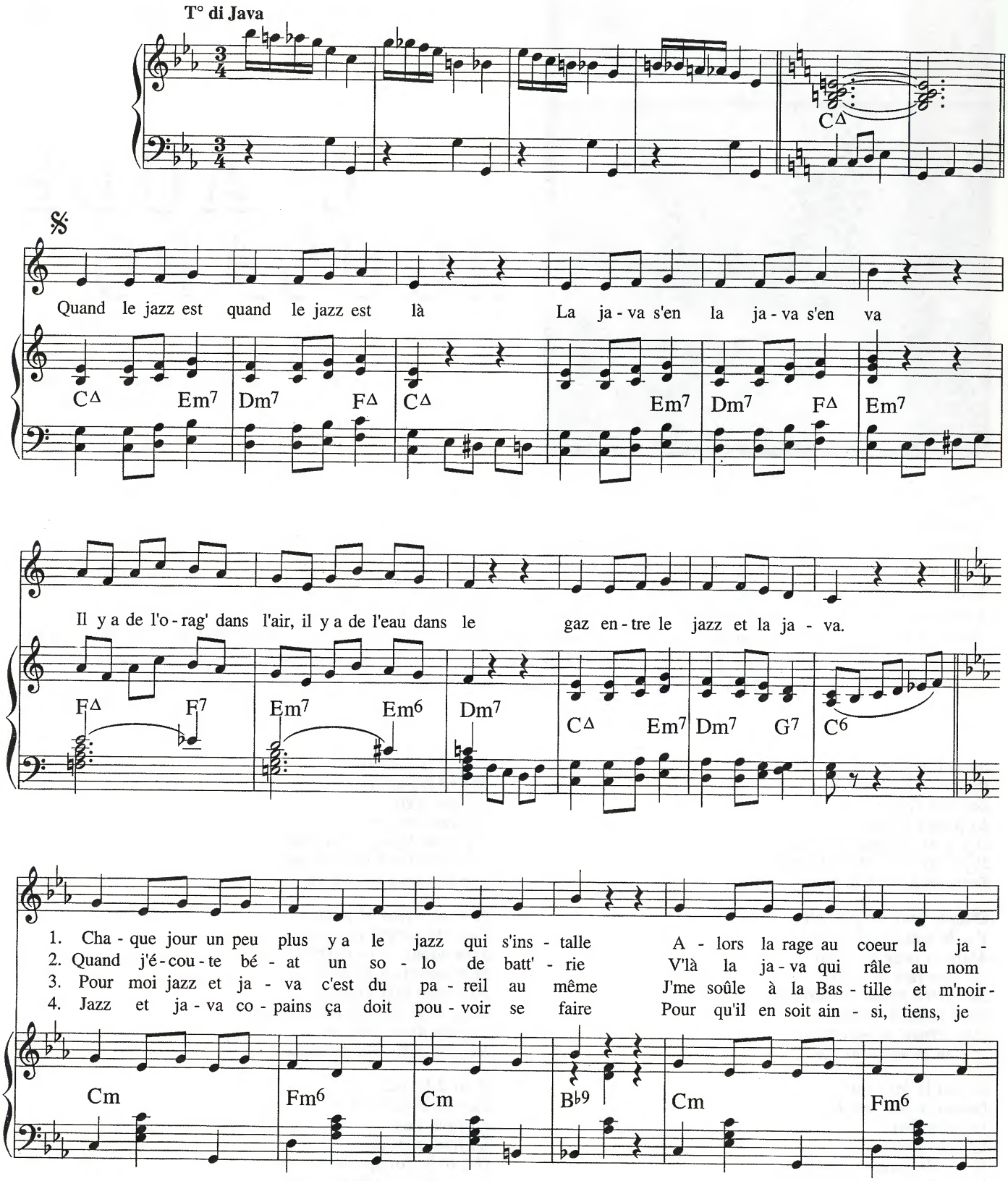
Quand le jazz est
Quand le jazz est là
La java s'en
La java s'en va
Il y a de l'orage dans l'air
Il y a de l'eau dans le gaz
Entre le jazz et la java

Jazz et java copains
Ça doit pouvoir se faire
Pour qu'il en soit ainsi
Tiens, je partage en frère
Je donne au jazz mes pieds
Pour marquer son tempo
Et je donne à la java mes mains
Pour le bas de son dos
Et je donne à la java mes mains
Pour le bas de son dos

LE JAZZ ET LA JAVA - CLAUDE NOUGARO

INTERPRÉTÉ PAR CLAUDE NOUGARO • PAROLES: CLAUDE NOUGARO • MUSIQUE: JACQUES DATIN • D'APRÈS UN THÈME DE JOSEPH HAYDN

© Les Editions du Chiffre Neuf



INTERPRÉTÉ PAR CLAUDE NOUGARO • PAROLES: CLAUDE NOUGARO • MUSIQUE: JACQUES DATIN • D'APRÈS UN THÈME DE JOSEPH HAYDN

© Les Editions du Chiffre Neuf

va fait la malle Ses p'tit's fesses en ba - taille sous sa ju - pe fen -
de la pa - trie Mais quand je crie bra - vo à l'ac - cor - dé - o -
cis à Har - lem Pour moi jazz et ja - va dans le fond c'est tout
par - tage en frère : Je donne au jazz mes pieds pour mar - quer son tem -

Cm A♭Δ B♭7 E♭ B♭7

4ème fois al CODA 𝄋 𝄋

due Elle é - cra - se sa gau - loise et s'en va dans la rue.
niste C'est le jazz qui m'en - gueule me trai - tant de ra - ciste.
comme Quand le jazz dit : go man ! la ja - va dit : go home !
po

E♭ G7/9♭ Cm G7 Cm G7 Cm

CODA

Et je donne à la ja - va mes mains pour le bas de son dos

G7/9♭ Cm G7 Cm

Et je donne à la ja - va mes mains pour le bas de son dos.

G7/9♭ Cm G7 Cm CmΔ

sfz *sfz*

Cette chanson récapitule à elle seule tous les synonymes du mot rencontre : rendez-vous, confrontation, télescopage, face à face, croisement, compétition, et bien d'autres. Pour en comprendre la portée, la clé se trouve d'abord du côté de la musique, et c'est par elle que l'approche doit en être faite.

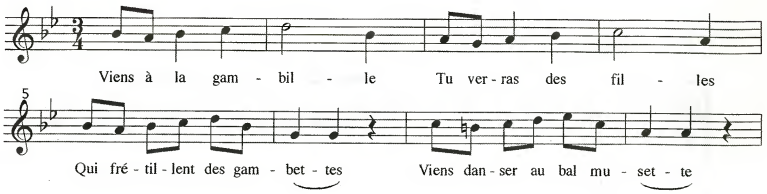
UNE DANSE : LA JAVA

Dans la chanson « Le tourbillon de la vie » chantée par Jeanne Moreau, on a évoqué la valse, cette danse dont on a esquissé la structure rythmique sous l'angle des trois temps. Or ce n'est qu'un aspect de la compréhension rythmique. Un danseur ne se fie pas uniquement aux décomptes pour ressentir une pièce musicale comme une valse : une indication mesurée à 3/4 ne suffit pas pour déterminer un style.

Justement la java, qui est aussi une danse, s'écrit de la même manière, et à considérer les seules partitions, on ne voit guère de différence au premier abord. La seule indication consiste à aller chercher à la fin d'une phrase mélodico-rythmique l'une des caractéristiques de la java : l'accentuation du deuxième temps.

Pour le faire comprendre à des jeunes dont l'univers est plus celui du funk ou de la salsa que du musette, il faut partir d'un exemple typique, et justement pas de Nougaro qui, en raison même de son projet qui est celui d'un clin d'œil, suppose que l'on ait en tête tous les lieux communs du genre pour réaliser la subtilité du propos.

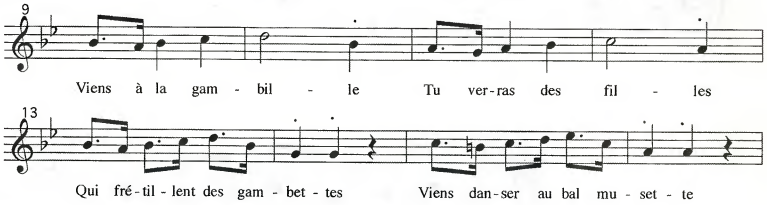
Si l'on prend dans le répertoire java une chanson très connue comme « La Gambille » de Guy Béart, on découvre ce trait d'accentuation à la 6e et la 8e mesure, où l'on ne craint pas de mettre en relief deux syllabes muettes : *bet-**tes*** et *set-**te*** :



Ainsi est donné le code-repère après lequel aucun doute n'est possible pour le danseur (ou, ce qui est la même chose, pour le chanteur qui va corporellement vivre sa chanson comme une java) : le second temps est mis en évidence et l'effet est renforcé par le silence observé sur le troisième temps.

Toutefois, sans attendre cette caractéristique, l'on peut dès le début du chant ou du jeu instrumental différencier une java d'une valse par le découpage à l'intérieur de la phrase. L'articulation des notes ne se fait pas exactement de la même manière, ce que l'on peut repérer de deux manières bien qu'elles n'apparaissent pas nécessairement à l'écriture.

Si l'on écoute la façon dont les interprètes chantent cette chanson, on remarque un léger allongement sur le temps transformant la croche en « presque-croche-pointée ». Le chanteur alloue à chacun de ces temps un appui qui imprime de ce fait une marque spécifique à l'articulation de la phrase :



Quand on a entendu beaucoup de javas, avec ou sans paroles, avec l'accordéon d'Aimable, d'Emile Vacher, de Jean Corti, ou de l'orchestre du bal musette le plus anonyme, l'hésitation n'est plus possible pour déterminer quand l'interprétation d'un morceau « sonne java ». Sans compter que le paramètre du tempo ou celui du mode de jeu (qui accorde à chaque temps une valeur d'attaque équivalente, à la différence de la valse qui prend appui sur chaque premier temps), ôte toute incertitude.

LE JAZZ

À l'époque où régnait la java, le jazz a fait son apparition et a fait l'effet d'une intrusion largement aussi inquiétante qu'a pu l'être le rock ou la techno plus près de notre époque. Sur le fait culturel, on peut se reporter à ce qui est dit du swing à propos de la chanson « Y'a des zazous » interprétée par Brigitte Fontaine. Musicalement, le balancement propre à cette musique qui a pris naissance à La Nouvelle Orléans et qui s'est propagée à une vitesse foudroyante sous le nom de *jazz* provient d'un mode de jeu qualifié de *ternaire*.

Si l'on regarde une partition, pourtant rien n'apparaît. L'indication de mesure est traditionnellement celle de 4/4, on n'y voit pas de triolets, et il n'y a qu'à l'audition où l'on se rend compte que ce qui est joué n'est pas exactement ce qui est écrit. Une sorte de code relevant de ce qu'on pourrait mettre sur le compte d'une tradition orale s'impose (et qu'on retrouve maintenant en tête de certaines partitions) :

La difficulté, pour un instrumentiste débutant, est précisément de jouer ces croches en habitant ce rythme ternaire, et en ne transformant pas ce couple noire/croche en croche pointée/double-croche.

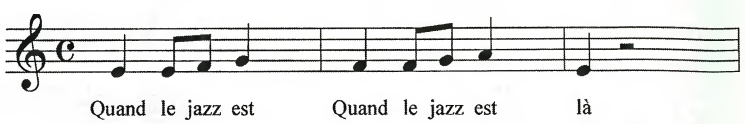
On comprend aussi que les musiciens se seront empressés, au fil du temps, de subvertir les règles qu'ils se sont ingéniés à édicter et à bouleverser leurs habitudes. On s'est mis à inventer du jazz sur mode binaire, et inversement on a « jazzifié » le répertoire le plus divers, depuis les préludes de Jean Sébastien Bach, les mélodies de Joseph Kosma, les valses du samedi soir ou les pièces du folklore international. Concrètement cela se traduisait par l'introduction de cette sensation (*feeling*) ternaire, à laquelle se surajoutaient d'autres paramètres tels qu'une harmonisation enrichie d'accords dissonants, la présence d'une assise rythmique avec batterie et contrebasse, l'inclusion de chorus, etc.

Il fallait ce détour, il faut le faire faire aux enfants ou aux adolescents, si l'on veut comprendre où se situe Claude Nougaro et tout particulièrement sa chanson « Le jazz et la java ».

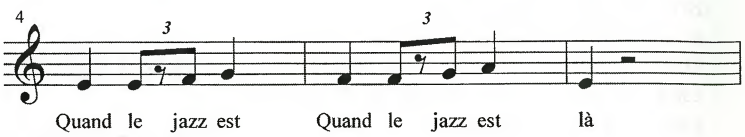
LE JAZZ ET LA JAVA

Une rencontre-transaction

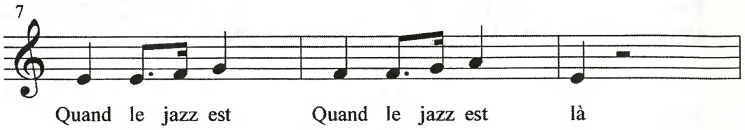
Quand Claude Nougaro commence à chanter, aucun doute n'est possible: il chante « ternaire ». Il a une façon de rythmer le chant écrit :



de cette manière :

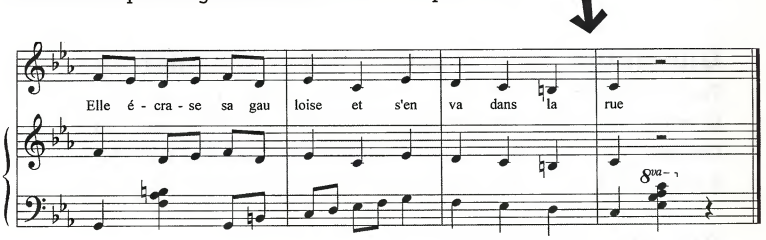


et non pas :



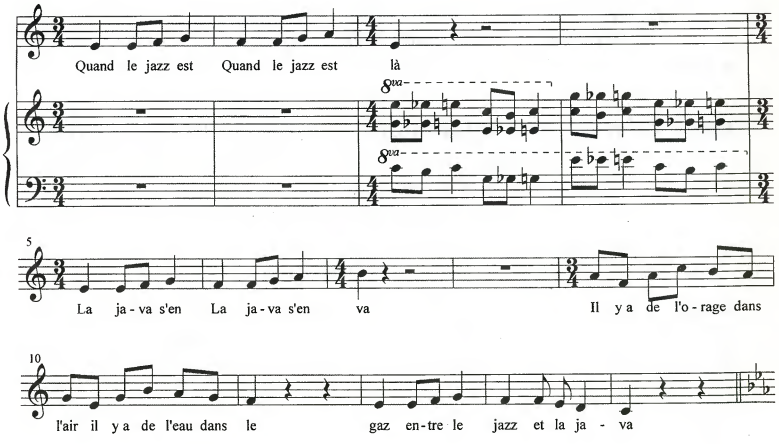
Si la nuance peut paraître subtile, c'est pourtant à ce niveau que se situe l'essence du fameux balancement propre au style jazz. Et on comprend du même coup le sens des paroles: la confrontation entre les deux styles se fait à l'avantage de celui qui prend la place et au détriment de celui qui se trouve détrôné. « *Chaque jour un peu plus y'a le jazz qui s'installe; alors, la rage au cœur, la java fait la malle* ». Et de fait on quitte l'univers de Gus Viseur et autres princes du piano à bretelles régnant dans les rues adjacentes de la Bastille pour se retrouver dans quelque hot club ou autres temples du jazz, à Harlem comme dans toutes les villes de France.

Il y a néanmoins un moment où la java s'efforce de conserver le dernier mot, c'est à la fin de chaque couplet: quand elle « *s'en va dans la rue* », le piano marque le deuxième temps suivi d'un silence, caractéristique du genre comme on l'a vu plus haut :



Une fois de plus on se rend compte que la partie écrite pour le piano est celle qui sert de format déposé pour la SACEM, mais n'est pas celle jouée par le pianiste Maurice Vander. À l'exception toutefois du dernier accord qui est bien celui qu'on attend pour une java...

Un autre point dont ne rend pas compte la partition, c'est qu'après le premier couplet, à la reprise du refrain, la java se trouve par moments dépouillée de ce qui fait sa marque de fabrique: le trois temps. Le rythme se permet de faire quelques écarts, et pendant que les mains du danseur fricotent avec le bas du dos de la danseuse, celles du pianiste égrènent les touches de son clavier en récupérant son quatre temps de prédilection :



Désormais tous les refrains évolueront entre trois et quatre temps, avec une extension de ce passage en 4/4 à la dernière mesure du dernier refrain.

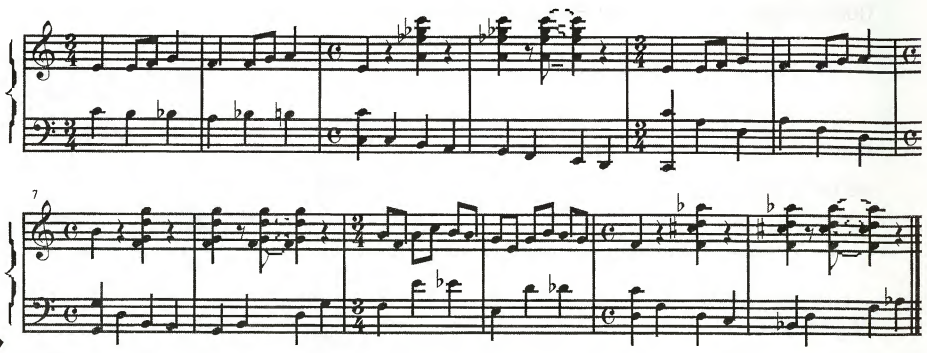
Dans la version présentée sur le CD de ce kit, l'accompagnement est présenté par le piano seul. Le mode de jeu en est particulièrement alerte et imprime au chant une légèreté qui est le propre du jazz. Par là même quand au dernier refrain le chanteur annonce: « *Quand le jazz est là* » et un peu plus loin: « *La java s'en va* », sur chacune des séquences suivantes comportant deux mesures à 4 temps, voix et instrument se taisent, comme si un silence allait permettre une sorte de mise au calme des passions pour annoncer une transaction:

- « *Je donne au jazz mes pieds pour marquer mon tempo* » (et du coup la dernière mesure de ce dernier refrain annonce deux mesures suivantes en 4/4),

- « *Et je donne à la java mes mains pour le bas de son dos* » : les danseurs auront encore de beaux moments pour leurs rencontres sentimentales.

Une rencontre-inspiration

La musique a été écrite par Jacques Datin, d'après un thème de Haydn. C'est ce qu'annonce la partition éditée en 1962 par les Éditions musicales Bagatelle et désormais diffusée par les Éditions du Chiffre Neuf. Plusieurs ouvrages évoquant « Le jazz et la java » reprennent cette information. Après de nombreuses recherches, nous avons appris qu'il s'agirait d'une pièce intitulée « Une petite musique », sans autre précision. Désirant en savoir plus, nous avons interrogé quelques amis ***(.5)*** qui nous ont alors aiguillé sur Dave Brubeck, qui avait publié et enregistré deux ans plus tôt une mélodie dont on verra par l'extrait ci-contre qu'il s'agit de la source véritable ***(.6)*** Le livret accompagnant le disque précise qu'à la première audition, le thème paraît simple, (« Hadyn-esque waltz theme in C major »), mais vacille entre 3 et 4 temps: ➔



(Publication I.D. Music)

En ce qui concerne le lien de « Le jazz et la java » avec « Three to get ready » de Dave Brubeck, ce n'est pas la première fois où Claude Nougaro s'inspire de thèmes du musicien américain (« Take five », « Blue rondo à la Turk »). Il a également adopté des mélodies puisées chez les plus grands du jazz (« Autour de minuit » reprenant « Around Midnight » de Thélonius Monk, « Dansez sur moi » provenant de « Girl Talk » de Neal Hefti, « Bidonville » emprunté à « Berimbau », de Baden Powel, etc.). La supériorité de Claude Nougaro, dans cet exercice de reprise, c'est qu'il ne s'agit pas d'une simple adaptation, mais bien d'une pièce originale malgré sa parenté non dissimulée.

On a fait souvent le reproche à la langue française d'être inadaptée pour chanter du jazz, sous prétexte que l'accentuation de la dernière syllabe des mots nuirait au balancement de la mélodie. Claude Nougaro offre un démenti cinglant à cette idée reçue, et balaie d'un seul coup tous les poncifs liés à une mésestime de notre vocabulaire et de notre expression orale.

Une union dans la différence : l'articulation

Pour rencontrer l'artiste dans son métier d'interprète, une fois intégrée la chanson et son vagabondage entre deux styles antagonistes, le mieux est d'essayer de chanter à mi-voix en même temps que lui. La musique étant intégrée, il est alors plus facile de comprendre comment la liberté de Claude Nougaro par rapport à la mélodie et par rapport à la concordance note/syllabe est un art de l'articulation, au sens où nous l'avons défini dans une autre analyse de ce livret.

Articulation des mots

- par une mise en valeur des consonnes, leur éclatement, leur sonorité, la façon dont elles sont mordues ou projetées,
- par une coloration des voyelles et leur éventuel rebond (par exemple sur la syllabe « *est* » dans les deux premières mesures « *Quand le jazz est-é là* », évidemment en rythme ternaire...),

mais articulation également des mots sur la musique

- par une liberté de la mélodie chantée par rapport à la mélodie écrite, voire par rapport à la fourniture harmonique sous-jacente, et allant jusqu'à la phrase parlée,
- par rapport au rythme des paroles qui cherchent moins à correspondre aux notes de la mélodie qu'à un souffle, à un flot, à un verbe proféré ayant sa propre logique rythmique.

Claude Nougaro est de ces rares poètes, avec Léo Ferré et quelques autres, où le rythme verbal est une fonction organique faite de souffle, d'énergie, de bouillonnement. Chez eux, le langage charrie de la vie, les mots giclent comme une multitude de geysers dont nul ne sait où, ni à quel moment, ni avec quelle intensité ils surgiront.

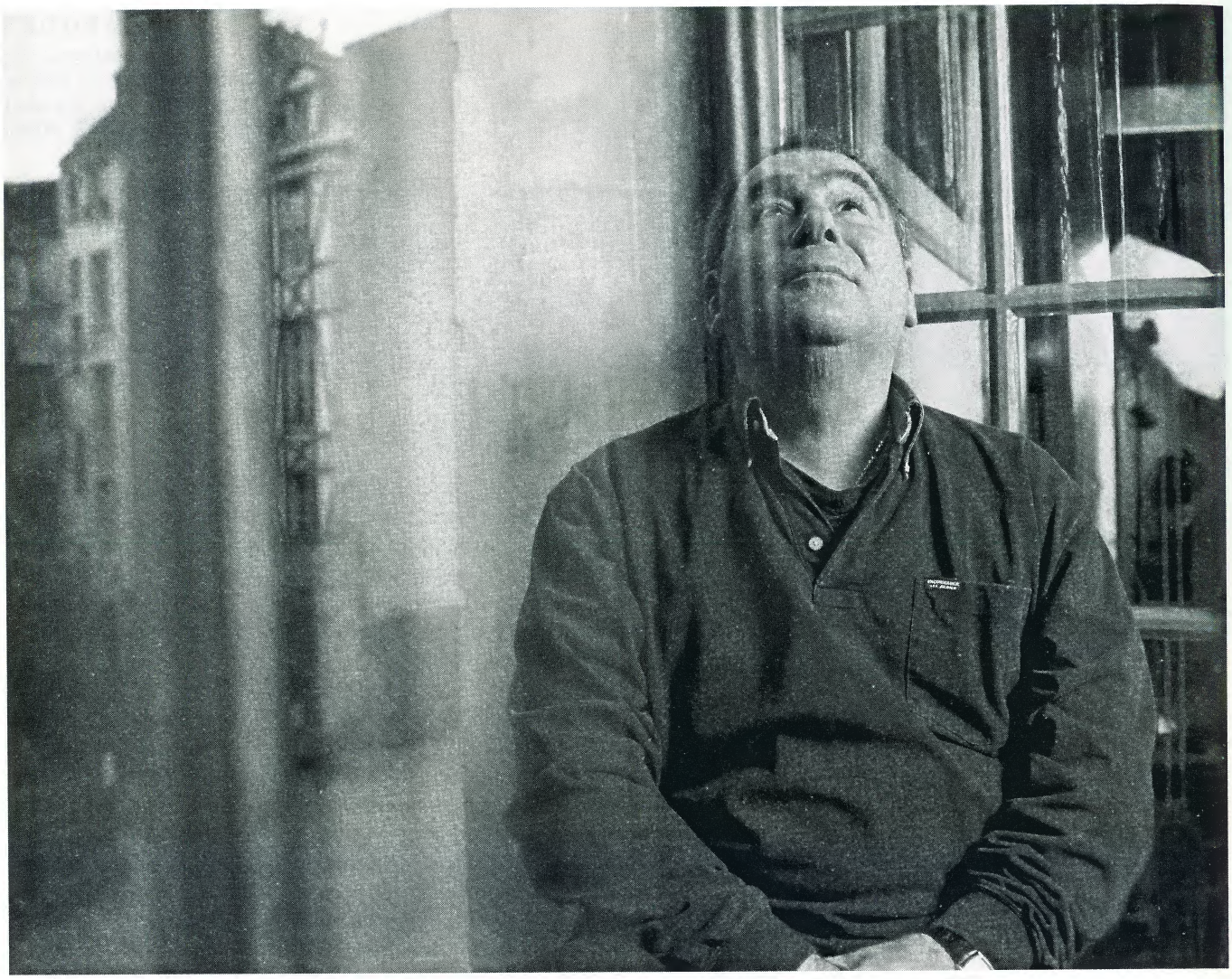
Chaque artiste a sa manière propre de faire fonctionner deux systèmes qui n'obéissent pas aux mêmes impératifs, à savoir une musique mesurée et une parole ayant son rythme interne. Mais quel que soit leur choix esthétique, tous ont en commun d'être à la recherche de la meilleure **articulation** entre ces deux systèmes. Et c'est une notion qui n'est pas propre à la chanson, mais qui est l'essence même de la musique, à savoir combiner des sons les uns avec les autres.

Là aussi, il y a bien rencontre : c'est peut-être ce qui explique la fascination jamais démentie pour la musique, c'est sûrement ce qui explique que « Le jazz et la java » ait connu et connaisse encore un tel succès.

Gérard AUTHELAIN

.5- Merci à Marc Vignal et à Alex Dutilh pour leur contribution.

.6- CD *Time Out*, avec The Dave Brubeck Quartet, Columbia CK 65122



© PHOTO : FRANCIS VERNHET

Atteint de Nougaronne aiguë
Au sortir de l'adolescence
La faute à une petite fille en pleurs
Sur l'écran noir de mes nuits blanches
Maladie durable, incurable.
Ça vous laisse à bout de souffle.
C'est mon cœur. Ça fait mal.
Insomnie.
Autour de minuit, allée des brouillards.
Moretti et Audiberti, les gardiens du phare.
Papillons de nuit
La vie c'est beau va
Entre jazz et java.
De l'avenue Junot à Toulouse
De l'île de Ré à l'île Hélène
Bleu, blanc, blues.
À cœur perdu je me saigne
D'abreuvoir en abreuvoir.
Bras dessus, bras dessous
Garde du corps d'un soir
Vie violence, je suis sang
Schplaouch ! La planète bleue
Avec les anges, heureux.
Merci, Claude, pour tout.

Jean-Louis FOULQUIER

© ILLUSTRATION : LBE

© PHOTO: ARNOLD GEROCKI

ANTIPODES

INTERPRÉTÉ PAR MIG
• PAROLES / MUSIQUE: P. MARTIN, M. GOUST, S. TEMELKOVSKI, D. SATOUR, F. MONESTIER, K. SATOUR

MIG

Faisant suite au projet d'un collectif grenoblois du même nom, le groupe MIG (Djazia Satour, chant; Mathieu Goust, batterie, percussions, programmation; Pierre Martin, basse, contrebasse, programmation) voit le jour en août 2000. Leur musique trip hop aux multiples couleurs se définit comme un mélange d'acoustique épurée et d'électronique soft porté par une voix envoûtante et originale.
Mars 2001 voit la sortie de *Sad Sodety Song* (LP comportant 6 titres). Jusqu'à la fin de l'été 2001, le jeune groupe enchaîne une vingtaine de dates en France en première partie de Sinsemillia, Cramberries, Dyonisos ou encore Indochine.
Forts de cette expérience et d'une envie commune d'affirmer encore plus leur identité musicale, les trois membres du combo grenoblois et Stracho Temelkovski (guitariste et compositeur qui travaille alors avec le groupe depuis la sortie du CD précédent) vont se concentrer sur la réalisation d'un nouvel album.
La sortie de *Dhikrayat* (Album de 14 titres dont est extraite la chanson « Antipodes ») a lieu en novembre 2002. Ce disque marque une évolution dans la courte histoire du groupe. La musique, riche de nombreuses escales au Maghreb, dans les Balkans ou encore sur les rivages de contrées imaginaires, invite au voyage, évoque la nostalgie, le rêve, le souvenir...
Nouvelles couleurs ragga, jungle ou électro, chansons aux univers très différents mais puisant leur cohésion dans une solide base trip hop, MIG travaille sur le mélange des sons et des sensations. Depuis le début de cette aventure, ce sont de nombreuses collaborations - Loul Perrin (guitare) rejoint MIG au début d'année 2003 - et le travail d'une équipe entièrement dévouée au projet MIG qui ont permis à celui-ci de se développer depuis presque trois ans et de trouver une place originale.

(Gérard AUTHELAIN, d'après le site internet du groupe MIG)

Je pars au delà des confins
Chercher les boutons d'argent
Dans le sillage des dauphins
Sous un essaim de cerfs-volants
Je vais enjamber la bordure
Où se touchent les océans
Je m'en vais à l'aventure
Sous les ailes des goélands

À l'écart de tout rivage
Je navigue cahin-caha
Comme je n'ai pas d'équipage
Les vents sont ma troïka
La mer est ma seule limite
Mon alpha mon oméga
Elle me fait frôler les zeniths
Jusqu'au pays des incas

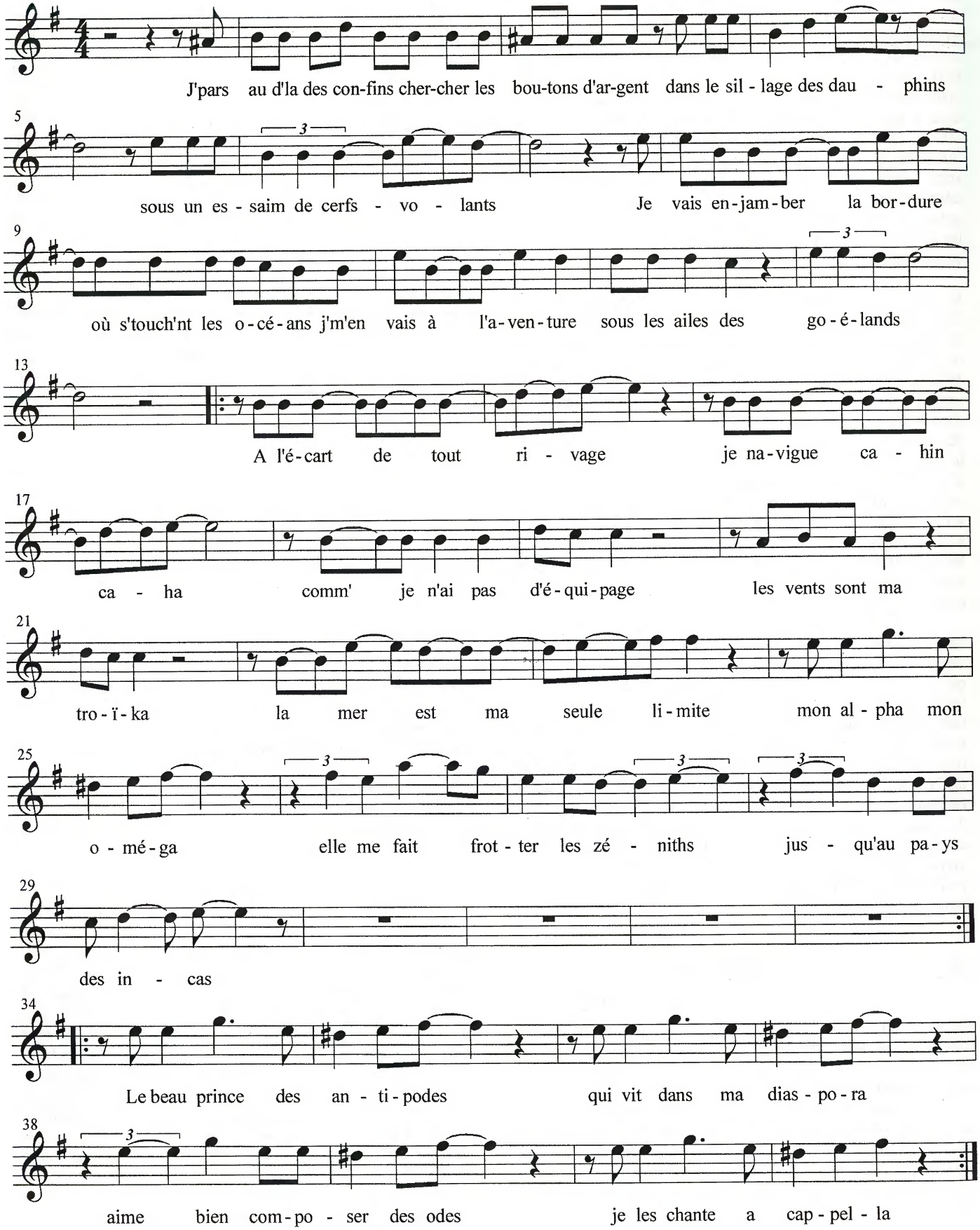
À cheval sur les frontières
Je vais d'ici je vais de là
Ces cicatrices guerrières
Je les traverse sans visa
Quand j'ai passé toutes les bornes
Franchi le canal de Panama
Les étoiles du Capricorne
Lançaient une supernova
Loin des lointaines marches
J'ai trouvé mon agora
Elle n'a pas de patriarche
Elle se passe de maharadjah
Le beau prince des antipodes
Qui vit dans ma diaspora
Aime bien composer des odes
Je les chante a cappella

ANTIPODES • MIG

INTERPRÉTÉ PAR MIG

• PAROLES / MUSIQUE: P. MARTIN, M. GOUST, S. TEMELKOVSKI, D. SATOUR, F. MONESTIER, K. SATOUR

© 2002 PATOUCHE EDITIONS



MIG ET LE TRIP HOP...

Voici un exemple de chanson apparentée au courant trip hop. Dans le monde de la musique où les étiquettes sont toujours de saison, cette appellation non contrôlée a de quoi effrayer. Mais ne nous fions pas aux apparences et revenons au trip hop. Pour bien comprendre le sens de ce style musical qui enfle au tout début des années 90 alors qu'explosent les musiques électroniques il nous faut expliquer l'expression « hop » qui recouvre la réalité d'une structure rythmique puisée dans le hip hop, et plus précisément dans le rap. Un rythme incisif et bien souvent issu de la manipulation génétique d'un logiciel de programmation ou d'un sample qui, bien souvent, sera plus tard retraité. En ce qui concerne le trip, il est juste question de préciser que ce travail rythmique débouche de fait sur des chansons au format pop qui doivent obligatoirement suggérer l'évasion, le voyage. N'oublions pas que, dans les années 70, le trip signifie bien plus le voyage cérébral que le voyage géographique ou touristique.

Le trip, c'est donc aussi l'acide, substance de synthèse qui fut un temps l'outil prosélyte d'un enseignant américain, Timothy Leary. Ce dernier pousse ses étudiants à expérimenter le L.S.D. pour ouvrir leur conscience et devenir adeptes du voyage intérieur. Dès 1966, les Beatles et les Rolling Stones sont séduits par cette philosophie qui sera la fondation de plusieurs albums dont le chef d'œuvre psychédélique « Sergent Pepper ». Nul ne sait si le groupe MIG, dont la moyenne d'âge avoisine tout juste la trentaine, a eu le temps d'être sensible aux pionniers du rock anglais. En revanche il est bien certain qu'artistiquement le groupe a largement été construit sur le socle de ces musiques électroniques qui ont jailli à la lisière des années 90. Avec une nette inclination pour le trip hop, emmené alors en tête de ce peloton musical par les groupes Massive Attack et Portishead puis par l'excessivement charismatique Björk, exploratrice insatiable qui ne se suffira pas longtemps d'être identifiée artiste trip hop.

Dès le milieu des années 90 la France s'empare du son trip hop et tente de le faire coïncider avec les contraintes de la chanson française. La chanson électronique est née mais elle peine à trouver l'adhésion du grand public. On dit de cette mouvance qu'elle est une chanson bourgeoise, une musique de salon (*lounge music*) pour les journalistes spécialisés dans le rock. Mais cela reste surtout une musique pas suffisamment accessible pour les professionnels de la programmation radiophonique. Des groupes et des disques resteront pourtant : Lily Margot, Ame Strong, Carole Laure, Arielle, 2 sources, Autour de Lucie, Emilie Simon, mais aussi quelques chansons de Zazie, de Benjamin Biolay, ou d'Etienne Daho. Tous les archanges de la nouvelle scène française se seront inspirés à un moment ou un autre aux méthodes de création qui fit le secret des productions trip hop...

MIG DANS LA MUSIQUE D'AUJOURD'HUI

Pour le groupe MIG, issu de la galaxie musicale grenobloise, le contexte est bien différent. Leur premier album est publié en début d'année 2004 au moment où la crise du disque atteint une sorte de paroxysme. La musique électronique, qui fut un temps la source de tous les espoirs de l'industrie musicale, vit à son tour une crise d'identité. Pas ou peu de stars dans ce domaine exclusif et ceux qui y parviennent sont avant tout considérés comme des icônes d'une pop moderne : Madonna (même si elle est produite par Mirwais) ou Moby (défricheur incontesté de la musique électronique). Le groupe est créé au début des années 2000 sous la forme d'un collectif, ce qui permet à son élément moteur incarné par la chanteuse Djazia Satour d'imaginer une évolution à géométrie variable pour ce groupe.

Aujourd'hui MIG est un trio et Djazia la voix incroyable de cette association qui ne renie en rien l'influence de Björk. Mais si Björk est à la fois le feu et la glace qui font l'organisme même de sa terre islandaise, Djazia est le feu et le sable qui brouillèrent les yeux de tant d'exilés et de tant de victimes de combats passés ou récents. Vous l'aurez compris, il y a de l'émotion dans cette voix mais aussi du sens. Originaire de l'Algérie qu'elle quitte pour la France à l'adolescence, Djazia porte le déchirement, l'écartèlement et la scission dans son propos. Elle chante et fait de la musique pour tenter de se pacifier, de se réunir. Elle est aussi une femme de 22 ans qui s'exprime. En français, en arabe et en anglais. La langue des fils et filles de la troisième génération est bien le fruit de ces trois langues. Le métissage d'aujourd'hui est bien là.

Pour tous ceux qui souscrivent à la théorie qui affirme que la langue est le premier germe de l'identité nationale, on réalise que le métissage a bien évolué. Il ne s'agit plus de réussir la coexistence ou le mélange de deux musiques ou de deux langues, mais bien d'utiliser l'une ou l'autre, voire même une troisième (celle de l'oncle Sam ou de la Perfide Albion, berceau de naissance de la langue de la pop) de manière indépendante (ou non) avec la même légitimité. La même importance. Les fils et filles de l'émigration ne font plus de hiérarchie dans l'usage des langues. Nous sommes encore loin du compte mais l'intégration passera aussi par cette nouvelle réalité. Du métissage, MIG ne met-il pas en lumière l'idée difficilement admissible de fusion ?

Écoutons la mélodie, la mélopée de MIG intitulée « Antipodes ». Un rythme ancestral, un son, et c'est tout. Pureté du style de l'arrangement MIG. Ne pas trop donner tout de suite. Et bientôt la voix lead et ses chœurs aquatiques. L'Asie et l'Orient se parlent par sonorités interposées. Puis le son programmé se forme comme une vague dont la crête reste la voix de Djazia. Aux antipodes d'une chanson de Björk exactement jumelle. Le nord et le sud aussi.

MIG CHANTE « ANTIPODES »

Le choix de la chanson « Antipodes » n'est pas fait au hasard. Ce titre résume parfaitement le propos du groupe et sa voix dans toute sa réalité. Si l'on s'en réfère au dictionnaire *Le petit Robert*, le mot ***antipode*** est défini par, je cite :
« ***Lieu de la terre diamétralement opposé à un autre*** »

Par extension, ***antipode*** désigne une chose, un fait, un constat... exactement opposé à l'autre.
Le premier couplet utilise dès l'attaque de la chanson les termes liés au départ.

> « *Je pars au-delà des confins*
> *Chercher les boutons d'argent...* »

Djazia le dit souvent. On part le plus souvent pour un ailleurs, pour chercher ce que l'on n'a pas chez soi. Elle n'évoque pas la tragédie de l'exil où le départ forcé est évidemment le cœur de l'arrachement. La référence à l' « *au-delà des confins* » est aussi une idée force. Partir oui, mais partir pour ce que l'on ne connaît pas, qui n'existe pas dans les têtes. Les expatriés, victimes de cette guerre de la décolonisation en Algérie, connaissaient leur destination : la France, la terre mère, colonisatrice, protectrice mais dominatrice. C'est alors partir pour participer à ce qui est attendu inconsciemment : la mort du mythe français. Djazia a probablement quitté sa terre d'Algérie sous le feu d'une autre guerre. Celle de l'islam. Celle de la foi qui peut pactiser avec l'obscurantisme pour faire front à la décadence morale, spirituelle et au bout du compte économique de l'Occident.
Djazia choisit donc le parti des dauphins et des oiseaux.
En d'autres temps Renaud avait lui aussi fini par rejoindre le parti des baleines et des oiseaux dans l'album *Morgane de toi*.

© PHOTO : ARNOLD GEROCKI

« Dans le sillage des dauphins
Sous un essaim de cerfs-volants
Je vais enjamber la bordure
Où se touchent les océans
Je m'en vais à l'aventure
Sous l'aile des goélands »

On le sent bien ici. Le voyage est aussi assimilé au retour à l'enfance. Les dauphins, les cerfs-volants, les goélands sont des symboles du rêve et de la plénitude, on dirait aujourd'hui qu'ils sont le langage de la zen attitude.
Dans le deuxième couplet la chanteuse précise son portrait. Elle n'est pas encore dans la fixation. Elle navigue « *cahin caha* ». Elle est seule, maîtresse à bord de son navire destin. *Mektoub* en arabe, comme l'un des fondamentaux de l'esprit oriental. Pas d'équipage, les vents comme seul ressort, Djazia évoque, au temps du retour des guerres de religions, une religion ancestrale et étouffée. Peut-être pour nous dire qu'aucun dieu ne mérite que l'on meure pour lui, puisque les religions elles-mêmes meurent comme les civilisations qui les ont portées.

« La mer est ma seule limite
Mon alpha mon oméga
Elle me fait frôler les zéniths
Jusqu'au pays des Incas »

C'est dans la dernière strophe du texte qu'on lit plus fortement encore cette fondation du propos de MIG. Il est vrai que la voix est belle et la mélodie et l'arrangement singuliers, mais ce qui nous pousse à nous arrêter sur un artiste, un groupe ou parfois même une seule chanson, c'est bien évidemment l'univers qu'il nous est offert de comprendre. Pas d'artiste, selon moi, sans rapport au monde, sans vision dans le propos.

Tous les voyages comme tous les goûts sont dans la nature. Lorsqu'on est soi-même apatride, on tend à voyager « *à cheval* », c'est-à-dire jamais avec les pieds dans le même sabot.

Djazia chante :

« À cheval sur les frontières
Je vais d'ici, je vais de là
Toutes ces cicatrices guerrières
Je les traverse sans visa...»

Voilà une façon de bien expliquer aussi que le visa qui pose la légitimité et la légalité du droit de séjour n'est rien lorsque l'on ne sait plus vraiment d'où l'on vient. On naît quelque part comme le chanta naguère Maxime Le Forestier, mais pas toujours là où l'on a poussé son premier cri. Alors de fait on vient de nulle part et de partout à la fois.

Djazia semble faire parler son inconscient dans cette chanson. Mais les mots passés au filtre du cerveau qui dicte l'imaginaire ont bien fait les choses. La chanteuse avoue en fin de chanson qu'elle a enfin trouvé sa place, qu'elle nomme son agora.

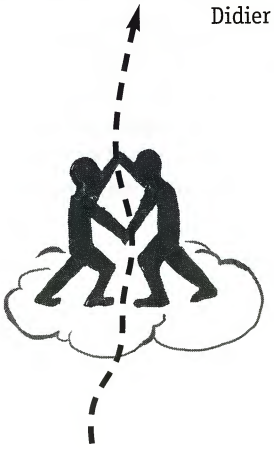
« J'ai trouvé mon agora
Elle n'a pas de patriarche
Elle se passe de Maharadjah... »

La terminologie antique qui désigne la grande place où siégeait l'assemblée du peuple au temps glorieux des Grecs peut paraître presque anachronique. Malgré tout la patrie de Djazia est celle d'une civilisation qui n'oublie pas le sens de la cité et qui revendique sa liberté au point d'affirmer que même le symbole que reste le roi des Hindous n'a pas réussi a écraser la volonté d'indépendance de la chanteuse. « Le XXIe siècle sera spirituel ou ne sera pas ». C'est du moins ce qu'écrivit André Malraux et voilà des mots qui en ces temps de chute des idéologies ressurgissent chaque jour un peu plus. Eh bien Djazia va chercher la symbolique la plus forte et la plus en phase avec les générations émergentes. Cette philosophie hindouiste et le bouddhisme sont en plein essor. Et cette attraction ultime n'est pas suffisante pour trouver une raison d'être dans la fixité.

« Le beau prince des antipodes
Qui vit dans ma diaspora
Aime bien composer des odes
Je les chante a cappella »

Djazia est bien au centre d'un déracinement qui conduit à la conscience de tous les peuples dispersés. Dispersée elle-même, Djazia trouve dans l'amour le seul remède à cette sensation de déracinement. L'amour qui porte les traits d'un « *prince des antipodes* ». Un seigneur, un aristocrate du sentiment amoureux. L'amour, terre nourricière de l'extrême où la neutralité n'a pas le droit de visa. L'amour qui se conjugue ici avec la musique. Jusqu'à peut-être se confondre pour mieux s'identifier. La musique qui ressemble ici à une ode. La musique définie comme une poésie lyrique qui respire toujours dans le sens de la hauteur. Hauteur de tonalité, hauteur d'inspiration. Le chant, la plainte religieuse n'est pas loin. Mais la spiritualité n'a pas de religion. Et c'est ici que se loge le mieux la notion de spiritualité. Loin du sentiment religieux. La musique, pensée dans le sens de la hauteur, est donc spirituelle et devrait encore mieux dire le siècle qui se lève. C'est là toute la force et la beauté de ce premier album de MIG qui redessine les contours d'un futur probable pour la musique populaire hexagonale.

Didier VARROD



© ILLUSTRATION : LBE

NOCES - BAYNA

• CRÉATION DE FAWZY AL-AIEDY ET JEAN BLANCHARD
• AVEC LA PARTICIPATION DES ENFANTS DE L'ÉCOLE JEAN MOULIN À OYONNAX

© PHOTO CLUB BRESSAN, J.P TRIDON

Bio

FAWZY AL-AIEDY

JEAN BLANCHARD

La réputation de **Jean Blanchard** est grande dans le milieu des musiques dites folkloriques depuis les années 1970. Il joue du violon, de la cornemuse (la « cabrette ») et du « mélodéon ». Il a impulsé ou rejoint les expériences de groupes comme La Bamboche, Gentiane et La Confrérie des Fous. En solo, il est aussi bien musicien que formateur. Son album de 1977 *Accordéon Diatonique* (Fréa Records) reste une référence. Certaines de ses mélodies sont devenues aujourd'hui des « standards » des musiques folkloriques.

De son côté, **Fawzy Al-Aiedy** est un des grands artistes irakiens, mais sa biographie est très fragmentaire. Il chante en arabe, joue du oud (le luth oriental) et aussi du cor anglais et du hautbois. Vivant à Paris, il est au carrefour du jazz et des musiques du monde. Son avant-dernier album s'intitule *Paris-Bagdad* et le dernier, *Fawzy Groove's Tour*, est un superbe enregistrement de concert.

Tous deux se sont rencontrés pour interpréter « Noces- Bayna » au festival Les Temps Chauds, qui existe dans l'Ain depuis 1997. Un festival qui organise la rencontre entre des artistes du monde entier et les enfants du département. Ces derniers reçoivent, dans leurs écoles, la visite des artistes qui leur livrent une création originale travaillée tout au long de l'année avant l'enregistrement et la présentation scénique. Il est issu de cette rencontre l'album *Mangue, Alizé, Papaye...* (L'Autre Distribution), sorti en octobre 2003.

Jean-Claude DEMARI

M'en revenant des noces
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
J'étais bien fatiguée (bis)

Sur l'bord d'une fontaine
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Je me suis reposée (bis)

Bayna I –hawa w-al ma'
Nassi ya nassi
Al houbbou wa-I-alhan
Koullou anfassi
Ya habibi
Ya nassibi (bis)

L'eau y était si claire
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Que je m'y suis baignée (bis)

Avec la feuille d'un chêne
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Je m'y suis essuyée (bis)

Wal boulboul ghanna wou tar
Ala sawaqi
Ya'zoufai al'aoutar
Hammi wa wiswassi (bis)
Ya habibi
Ya nassibi (bis)

Sur la plus haute branche
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Le rossignol chantait (bis)

Chante rossignol chante
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Si tu as le cœur gai (bis)

Fal' ghina sourou-Ikaoun
Lastou bi-nassi
Wal-'oudou wal-mizmar
Kheirou joullassi (bis)
Ya habibi
Ya nassibi (bis)

Pour moi je ne l'ai guère
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Mon amant m'a quittée (bis)

Pour un bouquet de roses
Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon
Que je lui ai r'fusé (bis)

Ya nassou salam
Salam salam alaïkoum
Ya nassou salam (bis)

Ridindon laridon ridon ridon ridaine
Ridindon laridon

TRADUCTION FRANÇAISE DES PAROLES ARABES

Entre l'air et l'eau
Vous mes gens
L'amour et les mélodies
C'est toute ma respiration (bis)

Oh mon amour
C'est toi ma chance (bis)

Le rossignol chanta et s'envola
Sur le cours d'eau
II joue sur les cordes
Mes soucis et mes angoisses (bis)

Oh mon amour
C'est toi ma chance (bis)

Évidemment le chant est le secret de l'univers
Et je n'oublierai pas
L'oud et la cornemuse
Ce sont mes meilleurs amis (bis)

Oh mon amour
C'est toi ma chance (bis)

© ILLUSTRATION : LBE

بَـــيْـــنَ

فَوْزِي العَائِدِي

بَـــيْـــنَ الـــهَـــوى والمَـــاءْ نَـــاسِـــي يَـــا نـــَاسِـــي
الحُـــــبُ و الأَلْـــحَـــانْ كُـــلٌ أَنْـــفَـــاسِـــي

يَا حَبِيـــي يَا نَصِيـــي

والـــبُلْبُـــلُ غَـــنَّ و طَـــارْ عَـــلَى السَـــوَاقِـــي
يَـــعْـــزِفُ عَـــلَى الأَوْتَـــارْ هَـــمِّي و وسْـــوَاسِـــي

يَا حَبِيـــي يَا نَصِيـــي

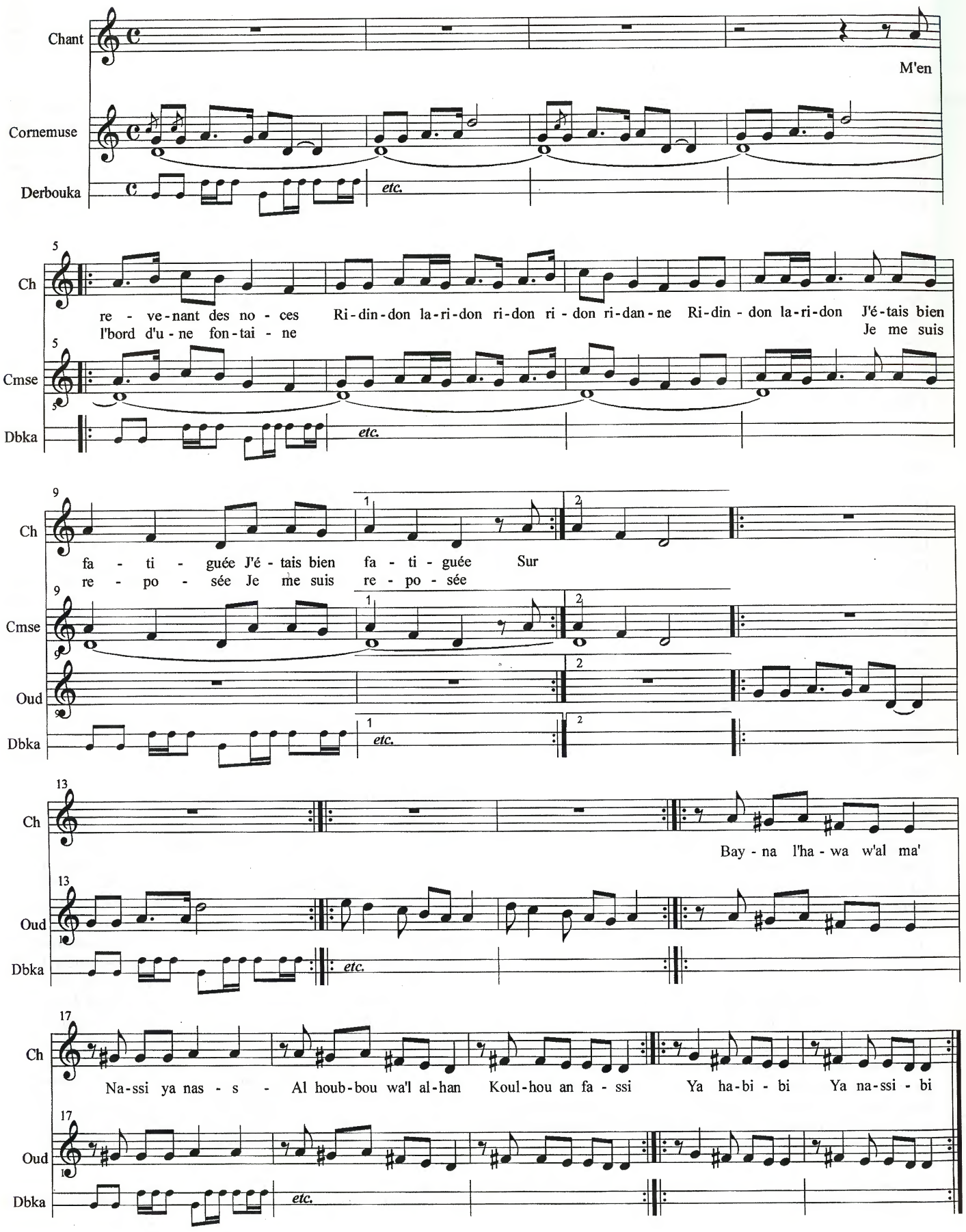
فَـــالغِنَاءْ سِـــرُّ الكَـــوْنْ لَـــسْـــتُ بِنَـــاسِـــي
والـــعُـــودْ و المِـــزْمَـــارْ خَـــيْـــرُ جِـــلاَسِـــي

يَا حَبِيـــي يَا نَصِيـــي

NOCE - BAYNA • FAWZY AL-AIEDY ET JEAN BLANCHARD

• CRÉATION DE FAWZY AL-AIEDY ET JEAN BLANCHARD • AVEC LA PARTICIPATION DES ENFANTS DE L'ÉCOLE JEAN MOULIN À OYONNAX

© 2003 Les Temps Chauds. "Avec l'aimable autorisation de LES TEMPS CHAUDS"



La chanson « Noces-Bayna » résume tout ce que la musique peut offrir comme occasions de rencontres:
- un artiste arabe et un artiste français
- un patrimoine traditionnel revisité par des artistes contemporains
- un chant en deux langues
- des artistes et des enfants chantant ensemble
- un instrument oriental (oud) et occidental (cornemuse celtique)

Elle est née dans le cadre d'un festival construit sur ce désir de rencontres: permettre à des musiciens de différents pays de préparer des concerts où les pièces données à entendre sont le résultat d'un travail commun, essentiellement fondé sur la réappropriation par chacun du patrimoine de l'autre et de sa réinterprétation.

Dans cette aventure, les enfants ne sont pas oubliés, et ont eux aussi la chance de recevoir dans leur école des artistes en provenance de divers pays d'Europe, d'Afrique, du Moyen-Orient, qui leur apportent une chanson créée à leur intention, qui l'enregistrent (sous le label Le Fil de l'Air), et qui la donnent en concert dans le cadre de ce festival (Les Temps Chauds).

CHANSON ET TRADITION

Il est toujours difficile de connaître l'origine exacte d'une chanson traditionnelle, même si l'on peut dater la première fois où elle apparaît dans un recueil. Ce qui est plus facile à relever, ce sont les innombrables versions autour d'un même thème: c'est même une caractéristique des chansons populaires, provenant d'une tradition orale et non écrite, facilitant toutes les adaptations et modifications apportant une touche locale et originale à ce fonds commun.

Une chanson populaire

Jean Blanchard a ainsi repris, sur le thème plus connu de « A la claire fontaine » une version elle aussi célèbre: « En revenant de noces ». Comme beaucoup d'autres pièces traditionnelles, il s'agit d'une chanson d'amour contant le chagrin d'une belle que son amant délaisse après le refus de se donner à lui (ou, dans d'autres versions, de s'être trop tôt donnée à lui et d'avoir été aussitôt abandonnée).

Si la thématique garde une actualité inaltérable à travers les siècles, la chanson traditionnelle a cette richesse immense d'exprimer ces situations pérennes à travers un récit et non à travers un discours psychologisant. Il y a un décor (une fontaine, de l'eau, un arbre, sur lequel chante un rossignol). Il y a une histoire (un retour de noces, une fatigue, une halte sur le bord de la fontaine, un bain, le séchage). Enfin une conversation entre le rossignol au chant gai et la belle qui n'a que son cœur à pleurer.

Cette courte énumération permet de rassembler tous les éléments d'une symbolique fondamentale à travers laquelle est présentée la tristesse de l'éplorée. Tous les constituants de l'imaginaire sont présents: les personnages, l'espace, le temps, l'action, et permettent à celui qui chante comme à celui qui écoute de plonger, au delà des représentations, dans ce qui les touche profondément. Quel que soit le degré de lecture du récit, selon la capacité à décrypter les allégories, chaque âge a son lot d'interprétation sur le versant émotionnel et affectif en fonction de son âge.

C'est sans doute la capacité de la chanson traditionnelle d'ouvrir l'imaginaire à l'innovation qui explique sa propension à la transformation et à la recréation. Un corpus d'images (la fontaine et son eau fraîche, l'eau bienfaisante pour le corps qui s'y baigne, le rossignol berçant les alentours de son chant et susurrant à chacun ses secrets d'amour, le chêne représentant la solidité et indéracinable sauf dans les fables, la feuille derrière laquelle on peut dissimuler sa nudité, et que Brassens, avec l'eau de la claire fontaine, associait au risque - ou au plaisir - du grand vent), nourrit une activité onirique grâce à laquelle l'enfant, comme l'adulte, organise son rapport au monde extérieur.

Ce constat est valable pour aujourd'hui, et explique l'importance de la chanson traditionnelle pour les enfants (de la même manière que Bruno Bettelheim l'a montré pour les contes de fées). Mais il s'enracine dans une tradition qui peut remonter très haut dans l'histoire, comme le montrent Martine David et Anne-Marie Delrieu dans leur étude sur les chansons populaires. A propos d' « À la claire fontaine », elles citent une chanson d'amour de Bernard de Ventadour, troubadour du XII[e] siècle:

« El rossinhols sotz la folh
Chanta d'amor, don me dolh;
E platz me qued en m'en dolha
Ab sol qued amar me volha
Cela qu'en dezir e volh
Le rossignol sous la feuillée
Chante d'amour, ce dont je souffre
Et il me plaît d'en souffrir
Pourvu que veuille m'aimer
Celle que je veux et désire »

Elles citent également le début d'une autre chanson du XV[e] siècle:

« *Alla claretta fontana*
Robin m'ama... » ***(.7)***

Le **DICOZIQUE** pourra s'enrichir de ces multiples versions en recherchant dans les ouvrages spécialisés et aisés à consulter dans les médiathèques aux titres « En revenant de noces » et « A la claire fontaine ». Outre l'ouvrage cité ci-dessus, on pourra consulter

- Luc DECAUNES, *Les riches heures de la chanson française*, Seghers 1980
- Jean-Claude KLEIN, *Florilège de la chanson française*, Bordas 1989
- M. et R. d'HARCOURT, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, PUF 1956.

Une chanson venue d'ailleurs

Il est difficile de mieux parler d'un pays qu'en donnant la parole à ceux qui le connaissent et qui ont toutes les raisons de savoir ce qu'on peut en dire. Fawzy Al-Aiedy est un artiste irakien qui vit depuis de nombreuses années en France, et qui ne cesse de penser à ses frères de Bagdad , qui ont connu une dictature de l'intérieur, un embargo de l'extérieur, et maintenant l'affrontement entre communautés irakiennes et les interventions étrangères. Il aime se définir comme un citoyen du monde, recherchant les liens possibles entre les cultures orientale et occidentale, à l'image de ce que fut son pays, ancienne Mésopotamie, berceau de la civilisation sumérienne et babylonienne. Il y a 5.000 ans environ, les Sumériens, dans le sud de l'actuel Iraq, inventaient l'écriture cunéiforme, fondaient les premières Cités-Etats, inventaient le genre littéraire de l'épopée, donnaient au monde les premiers mythes que d'autres civilisations allaient reprendre à leur compte. Ce n'est pas par abus de langage que Samuel Noah Kramer publia, en 1957, un ouvrage devenu célèbre, intitulé *L'histoire commence à Sumer*. ***(.8)***

Un musicien comme Fawzy Al-Aiedy ne pouvait qu'adhérer à un projet faisant se rencontrer des enfants, des musiciens de cultures différentes, des patrimoines distincts, des musiques ayant chacune leur tradition.

.7- Martine DAVID - Anne-Marie DELRIEU, *Aux sources des chansons populaires*, Belin 1984, p.98.
.8- Samuel Noah KRAMER, *L'Histoire commence à Sumer*, Arthaud, 1957, nouvelle éd. 1986.

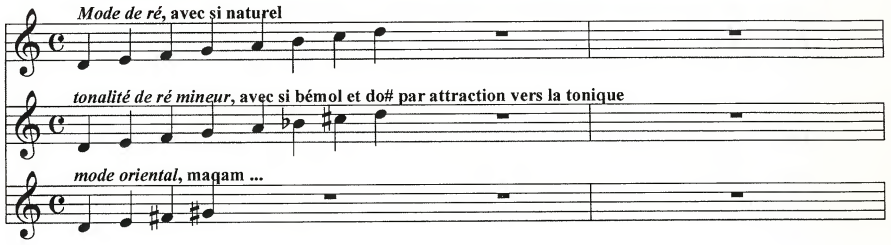
© PHOTO CLUB BRESSAN, J.P TRIDON

Sur la chanson française, l'artiste irakien a composé des paroles prolongeant le décor initial, gardant la symbolique de l'origine et en la développant à sa manière. Il transforme progressivement la tristesse initiale en chant d'espoir. Avec changement de mode à l'appui, il garde l'image de l'air et de l'eau pour en faire sa respiration et dire : ô vous, mes gens, mes amis, mes frères, c'est vous ma chance. Comme l'oud et la cornemuse unissant leurs timbres dans une chanson, autre chose est possible dont la musique témoigne : un terrain privilégié où peuvent s'épanouir toutes les rencontres.

Il ne manque pas d'enfants, dans les écoles, parlant et lisant l'arabe. La transcription phonétique sera utile pour les francophones, mais la graphie arabe sera précieuse pour ceux qui, enfants ou parents liés à l'école, pourront venir assurer quelques séances de prononciation du texte. Il y a tellement de façons différentes de prononcer un « h » qu'il est nécessaire d'avoir le caractère d'origine pour effectuer la bonne ouverture gutturale...

Une parenté dans la musique

Que ce soit dans la version française ou dans la version arabe, « Noces-Bayna » fait appel à un registre modal et non tonal. La présentation de la différence entre les deux termes dépasse l'objet de ce document, d'autant que les notions théoriques explicitant les caractéristiques d'une musique modale nécessitent une illustration sonore par un instrument d'appoint. Pour les professeurs d'enseignement musical ou les musiciens intervenants, c'est en tout cas l'occasion, avec pièce à conviction, de montrer l'atmosphère différente dans laquelle nous plonge une musique qui n'est pas uniquement fondée sur la gamme majeure et la gamme mineure.

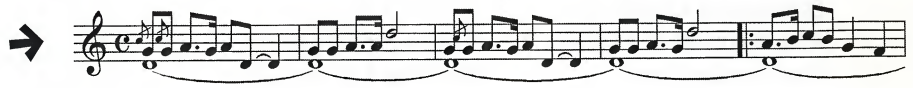


Schématiquement, nos modes correspondent à la gamme montée d'un point de départ correspondant à chaque touche blanche du piano jusqu'à l'octave supérieure, sans s'occuper des altérations (dièses et bémols). On a ainsi le mode d'*ut*, le mode de *ré*, le mode de *mi*, et ainsi de suite.

Quant aux modes orientaux (*maqam* en arabe), ils sont infiniment plus nombreux que nos modes occidentaux, et sont formés à partir de tétracordes (groupe de quatre notes) pouvant se combiner les uns avec les autres.

Ici, il s'agit du mode *nahouend*, qui correspond à un mode mineur avec tétracorde sur *ré* et sur *la*. Vers la dernière ligne, il y a évolution vers un mode *jahark*. Ces quelques notions sommaires n'ont d'autre but de faire deviner que la musique orientale est d'une grande richesse, et que nos oreilles occidentales ont beaucoup à faire pour en comprendre la subtilité.

Une seconde rencontre entre la culture orientale et la culture occidentale, à travers cette chanson, est la prédominance accordée, de la part de la cornemuse et du oud, à la ligne mélodique qu'ils déploient de façon monodique, c'est-à-dire en même temps que le chant des enfants. Seule la cornemuse assure un « bourdon », c'est-à-dire une notre grave, sur la tonique, qui sert d'assise générale et d'accompagnement pour le développement de la mélodie (le *ré* noté sur la partition par une ronde se prolongeant de mesure en mesure). Ce *bourdon* désigne par association la partie de la cornemuse qui assure cette note grave.



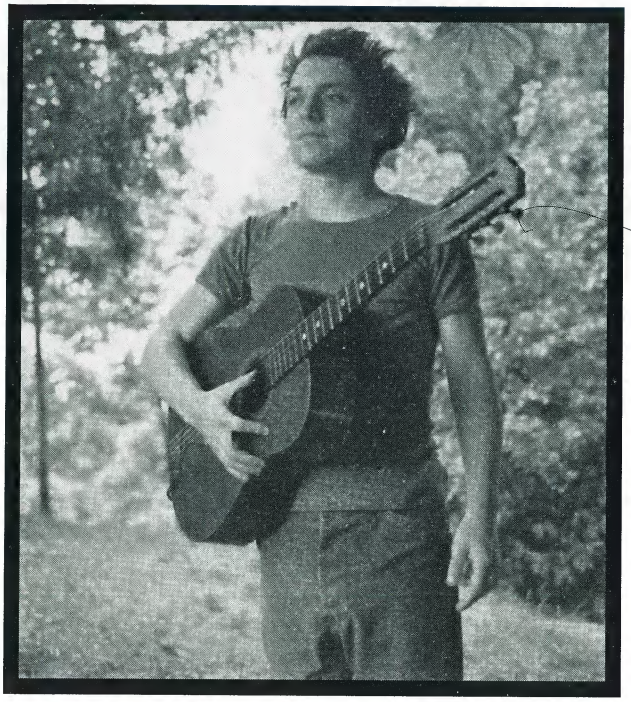
Il faut signaler que cette pratique du bourdon est également à l'honneur dans la musique arabe traditionnelle savante. À début des *noubas* (grande pièce en plusieurs parties instrumentales et vocales), un instrument à archet tient une *pédale*, c'est-à-dire une note continue (comme le bourdon de la cornemuse) sur laquelle les autres instruments (le violon, le oud, la flûte *-nay-*) improvisent dans le mode de la *nouba*. C'est également le cas de la *m'chalia*, ensemble d'improvisations, accompagnées par une note *pédale*, et qui suivent un ordre des modes.

Quant aux instruments utilisés, ils font partie l'un et l'autre d'une présence qui remonte à plusieurs siècles dans les pays d'Europe pour la cornemuse et dans les pays d'Orient pour le oud.

La cornemuse se compose d'une outre en peau que le musicien gonfle régulièrement avec la bouche (ou avec un petit soufflet glissé sous le bras dans le modèle appelé *cabrette*). L'air est envoyé alors dans trois tuyaux dénommés bourdons et dans un quatrième percé de trous qui permet de jouer la mélodie comme avec une flûte.

Le *oud* fait partie de la famille des luths, instruments à cordes pincées, avec une caisse de résonance ovale et fortement bombée et un manche recourbé à la hauteur des chevilles permettant de régler les cordes. C'est l'instrument traditionnel par excellence dans tout l'Orient, que de nombreux musicologues font remonter, dans sa forme actuelle, vers 750 avant J.-C. À la différence du luth occidental, il ne comporte pas de *frettes* sur le manche (petites ligatures en boyau jouant le même rôle que les barrettes sur les manches de guitare).

Gérard AUTHELAIN



© PHOTO: THIBAULT MONTANA

COMMENT TU T'APPELLES ?

INTERPRÉTÉ PAR MATHIEU BOOGAERTS
• PAROLES: MATHIEU BOOGAERTS • MUSIQUE: MATHIEU BOOGAERTS

Bio

MATHIEU BOOGAERTS

Mathieu Boogaerts naît en 1970 à Fontenay-sous-Bois, en banlieue parisienne. À 10 ans, il découvre son premier instrument, un orgue. Puis deux ans plus tard, il se met à la batterie avant de monter son premier groupe à 13 ans. À 17, il ajoute la basse à son palmarès, ce qui lui permet de rencontrer Matthieu Chédid... À 18 ans, Mathieu Boogaerts commence à faire de la musique dans la cave de ses parents entre deux petits boulots. Ses influences musicales reconnues sont Bob Marley et Dick Annegarn. Puis il part en voyage à travers le monde, essentiellement en Afrique. Pendant un séjour de six mois au Kenya, il écrit quelques titres, en particulier « Ondulé ». De retour à Paris, il conçoit un clip autour de ce titre. Réalisé par Émilie Chédid (sœur de Matthieu du même nom), le clip montre Mathieu Boogaerts en train de se faire couper barbe et cheveux. Le son et le style très nouveaux de sa musique lui permettent de décrocher un premier contrat.
C'est début 1996 que sort son premier album, *Super* (Remark). Il ajoute à l'école minimaliste un optimisme léger et tendre. En juin 1997, il entreprend une tournée avec une de ses idoles, le Néerlandais Dick Annegarn, français d'adoption. En juillet 1997, il est invité aux Francofolies de La Rochelle, puis à celles de Spa, en Belgique.
Second album en 1998: *J'en ai marre d'être deux* (Island), enregistré à Malmö en Suède avec la participation de l'ingénieur du son attitré des Cardigans. « Comment tu t'appelles » est le premier single extrait de cet album au style intimiste, minimaliste: univers naïf, poésie et légèreté musicale. En septembre 2002, Mathieu Boogaerts publie un nouvel album, cette fois chez Tôt ou Tard. Un album malicieusement intitulé : *L'année de ses 30 ans...*

Jean-Claude DEMARI

Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom non
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
Mais comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom non
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?

Tu t'appelles pas soleil
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas l'eau
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas le ciel
(Ça j'm'en rappelle)
Pas les animaux
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas mes oreilles
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas les mots
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas le vermeil
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas le beau
Mais comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom non
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?

Tu t'appelles pas sommeil
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas la bouteille
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas mon nid
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas le miel
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas mon ami
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas untel
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas mon amie
(Ça j'm'en rappelle)
Mais comment tu t'appelles ?

Tu t'appelles pas soleil
Tu t'appelles pas l'eau
Tu t'appelles pas le ciel
Pas les animaux
Tu t'appelles pas mes oreilles
Tu t'appelles pas les mots
Tu t'appelles pas la merveille
Tu t'appelles pas le chaud
Mais comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom non
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
Mais comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom non
Comment tu t'appelles ?
J'sais pas ton nom

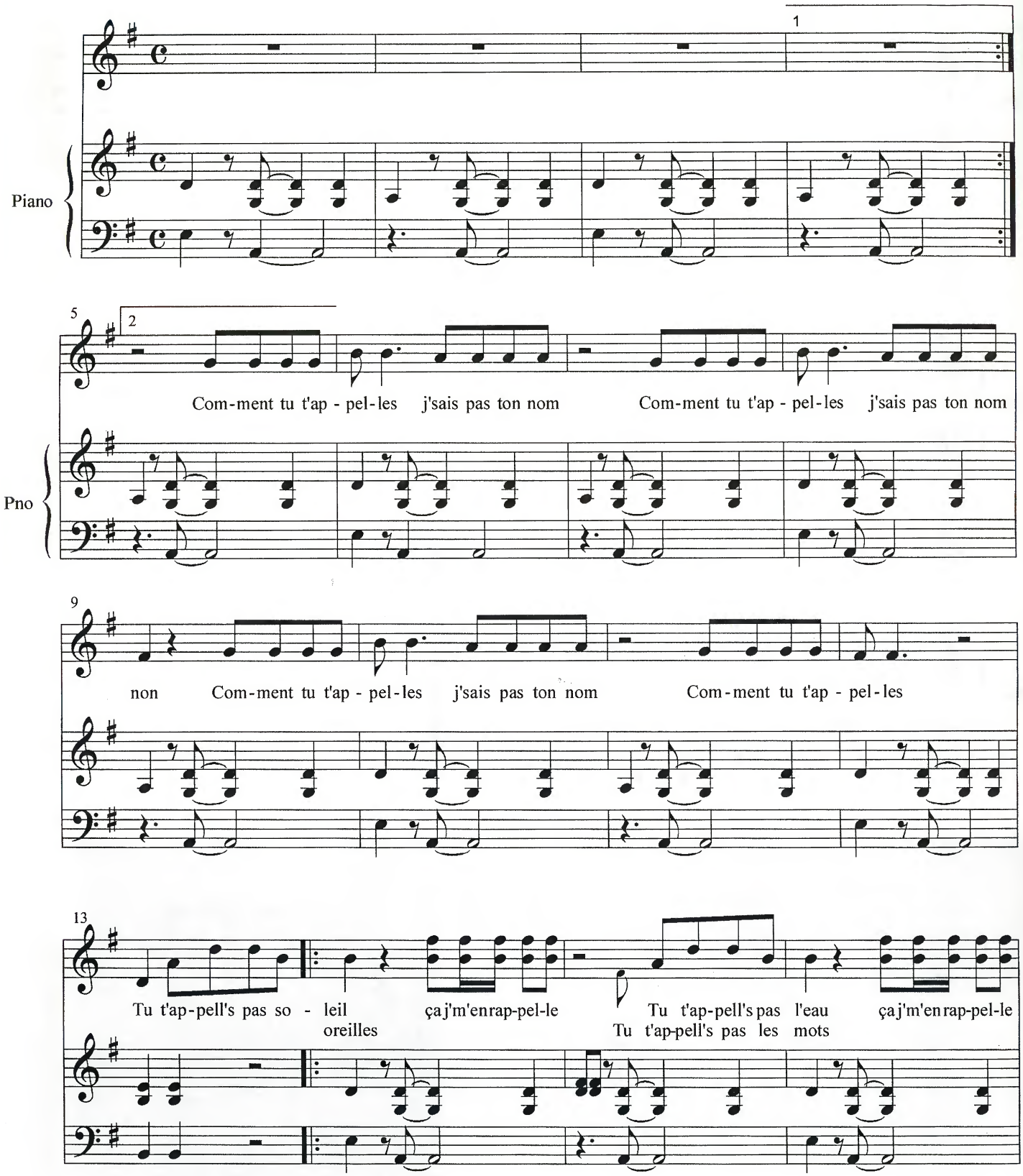
Comment tu t'appelles ?

Tu t'appelles pas le père
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas la mamelle
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas la femelle
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas la chair
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas la chair
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas Gaëlle
(Ça j'm'en rappelle)
Tu t'appelles pas le ciel
(Ça j'm'en rappelle)
Mais comment tu t'appelles ?

COMMENT TU T'APPELLES ? • MATHIEU BOOGAERTS

INTERPRÉTÉ PAR MATHIEU BOOGAERTS • PAROLES: MATHIEU BOOGAERTS • MUSIQUE: MATHIEU BOOGAERTS

© by BMG Music Publishing FRANCE
© by SUPER SUPER



COMMENT TU T'APPELLES ? • MATHIEU BOOGAERTS

INTERPRÉTÉ PAR MATHIEU BOOGAERTS • PAROLES: MATHIEU BOOGAERTS • MUSIQUE: MATHIEU BOOGAERTS

© by BMG Music Publishing FRANCE - © by SUPER SUPER

17

Tu t'ap-pell's pas le ciel ça j'm'en rap-pel-le pas les a-ni-maux
Tu t'ap-pell's pas la mer-veille - - - - - - pa le beau

Pno

21

1 2

Tu t'ap-pell's pas mes Com-ment tu t'ap

Pno

25

Pno

© PHOTO: THIBAULT MONTANA

POUR ENRICHIR LE DICOZIQUE

La première chanson de ce document avait donné lieu à une démarche témoin pour amorcer **LE DICOZIQUE**. La dernière se doit de conclure le dossier par une démarche similaire, en prenant la dernière chanson du CD, à savoir celle de Mathieu Boogaerts.

Un premier choix est à faire: prendra-t-on, pour le dico, le mot ***appeler,*** ou préférera-t-on conserver l'ensemble de la formule ***comment tu t'appelles***?

1e hypothèse: la formule complète.

Normalement, à une telle question, celui qui est interrogé répond par son nom, qui peut être un prénom (Jean, Salima, Stéphane, Antonnella, Hicham), un patronyme (Martin, Dupont, Benabdeljalil, Woolf, Roig), ou éventuellement un surnom (Marie-Do, Manu, Nico, La Puce).

En fait la réponse ne dit rien, ou si peu. Car la question n'est pas une affaire d'anthropométrie. L'interrogation ne cherche pas à distinguer un individu comme cela se passe pour l'appel de classe en début d'année. Elle cherche à savoir ce que la personne interpellée dit d'elle-même, ce qu'elle accepte de laisser transparaître en face d'un autre qui ne la connaît pas.

Il faut donc traduire la formule, et savoir que la vraie question est celle-ci: « ***Qui es-tu ?*** », interpellation qu'on adresse seulement à ceux que l'on veut extraire de l'anonymat ambiant. C'est seulement après avoir réussi à entrer pour partie dans le mystère de l'autre qu'alors le nom devient l'abrégé pour récapituler tout ce qu'on a pu entrevoir, connaître, comprendre de lui.

On sera donc conduit à élaborer le dicozique avec des synonymes tels qu'*identité, identification, connaissance, reconnaissance, approche, découverte,* etc.

2e hypothèse: le mot

Dans ce cas, il semble intéressant de reprendre le chemin du dictionnaire officiel. On verra que, dans le Petit Robert, la première définition du verbe ***appeler*** sous la forme transitive est une invitation à prononcer son nom, et que la forme pronominale, ***s'appeler***, ne fait que constater cette permanence du ***nom***. Ce sera par ces mots que pourra alors se faire l'entrée dans le dico, sachant qu'il y a là aussi matière à lecture symbolique: il s'agit moins d'un repérage de l'interlocuteur que d'une prise de position (favorable ou non) par rapport à une personnalité.

APPELER (S'APPELER) RAPPELER (SE RAPPELER)

1. Les définitions

PETIT ROBERT

S'appeler: avoir pour nom

Se rappeler: avoir présent à l'esprit

COMMENTAIRES DE CETTE DÉFINITION

Seules sont envisagées ici les formes pronominales. On voit comment le passage d'un verbe à l'autre indique que le nom d'une personne est difficilement dissociable de ce qu'elle est, son activité, son environnement. En effet lorsqu'il s'agit de faire revenir à la mémoire sa présence, c'est-à-dire de ***se rappeler*** qui elle est, il y a de fortes chances que ce souvenir se fasse en évoquant un contexte (visage, activité, appartenance sociale, etc.) plutôt qu'en essayant de se remémorer l'unité sémantique qui la désigne, à savoir comment elle ***s'appelle.***

EXEMPLES

On m'appelle Zorro.

Je me rappelle la nounou chez qui on m'emmenait quand j'étais petite.

TRANSITION VERS D'AUTRES TERMES

Le mot clé devenant le pivot autour duquel s'organise la formule est donné par la définition ci-dessus: le ***nom***. De ce fait la formule interrogative nécessite de préciser le type de réponse qu'on souhaite obtenir. C'est donc ce *nom* qu'il s'agit de préciser, plus que la formule.

Il y aura bien sûr, en finale, à enrichir le dicozique avec d'autres termes tels qu'identité, identification, connaissance, reconnaissance. Ces termes sont les prolongements naturels de la démarche résultant d'une rencontre: qui es-tu, toi que je viens de croiser?

NOM

1. Les définitions

PETIT ROBERT

I. Mot ou groupe de mots servant à désigner un individu et à le distinguer des êtres de la même espèce.

II. Mot servant à désigner les êtres, les choses qui appartiennent à une même catégorie logique, à une même espèce.

COMMENTAIRES DE CETTE DÉFINITION

désigner un individu: faire sortir quelqu'un de l'anonymat en lui donnant une « appellation contrôlée ». On dit d'ailleurs un nom propre (par opposition à un nom commun).

le distinguer: reconnaître à cette personne nommée une existence propre, en la qualifiant par une identité dont on sait que les caractéristiques ne se résument pas à la seule dénomination (comme pourrait l'être un numéro ou un matricule).

EXEMPLES

Elle a repris son nom de jeune fille (elle n'est plus identifiée comme l'épouse de monsieur Untel).

Mes parents ont longtemps cherché le nom qu'ils voulaient donner à mon petit frère.

Il n'y a pas de nom sur la porte mais vous n'avez qu'à demander Loulou. Je suis connu.

MOTS DÉRIVÉS

Nommer (désigner quelqu'un par son nom, choisir une personne pour remplir une tâche).

Nominer (choisir quelqu'un dans un concours destiné à récompenser les meilleurs candidats).

Si le *nom* sert à distinguer les êtres les uns des autres, il sert aussi à les ranger dans des catégories homogènes, autrement dit à les classer.

2. Le scénario de l'interrogation

À la différence de la chanson de Michèle Bernard, la phase d'approche a été occultée, et l'action commence directement au moment où a lieu le face-à-face de la rencontre.

A) La question est posée huit fois de suite (avec un renforcement à la quatrième fois marqué par un « *mais* » exclamatif qui n'apporte pas une restriction, mais au contraire une insistance, à l'image du célèbre Gaston Lagaffe s'écriant et réduisant l'interjection à une consonne: « *M'enfin* ! »).

B) Évocation d'éléments génériques, d'ordre cosmique (les symboles mythiques), d'ordre relationnel (le son entendu ou proféré), plastiques (la couleur et l'esthétique) qui permettraient, à travers l'association du nom avec l'un de ces éléments, de retrouver l'identité de ce partenaire innomé.

C) Retour à la question initiale, et devant la non-réponse, nouvelle série d'associations, liées à des contextes plus directement empruntés à la vie quotidienne (le lit, les gages d'amitié, les douceurs).

D) Récapitulation de la première liste, commençant par les éléments cosmologiques (soleil, eau, ciel, animaux) qui peuvent être l'image poétique des symboles fondamentaux (feu, eau, air, la terre étant envisagée comme le lieu du règne animal autant que minéral), se poursuivant par le langage (spécificité humaine), la merveille (demi-verlan qualifiant la couleur vive et chaude "vermeil"), le chaud (comme un rappel sensitif d'un autre plaisir des sens: le beau).

E) Reprise de la question initiale, comme un refrain lancinant.

F) Dernière liste, encore plus proche affectivement, se terminant sur la question: « *Mais comment tu t'appelles* ? ».

Es-tu vraiment celle avec qui j'ai partagé tous ces souvenirs qui me sont présents à la mémoire, depuis ceux qui sont le plus vivement inscrits dans la chair à ceux les plus somptueux et les plus grandioses ?

3. L'imaginaire de la rencontre

La rencontre aura-t-elle lieu ou non, peu importe. L'important, ici, est la question qui l'amorce. Moins par son insistance que par l'énumération des termes qui peuvent dire « deux ou trois choses » de la personne interrogée, et qui en fait renseignent surtout sur l'imaginaire de celui qui pose la question.

Concrètement, tous les termes ne sont pas à mettre sur le même plan, même s'ils surviennent à l'esprit dans le désordre normal de souvenirs qui surgissent selon d'autres procédures que les classifications logiques. De même, tous les termes ne sont pas nécessairement à retenir: certains ne servent que de liens ou de tenons dans une chaîne d'associations libres d'idées selon le principe bien connu en psychanalyse.

Une procédure peut consister par exemple à lister tous les termes de chaque couplet, puis à trouver un principe taxinomique, c'est-à-dire une méthode de classement. À titre d'exemple et pour quelques-uns des termes:

soleil	*sommeil*	*père*
eau	*bouteille*	*mamelle*
ciel	*nid*	*femelle*
animaux	*miel*	*chair*
oreilles	*ami*	*Gaëlle*
mots	*untel*	*ciel*
	amie	
vermeil	*merveille*	
beau	*chaud*	

On peut ainsi laisser de côté les deux termes qui jouent sur les phonèmes identiques avec inversion de consonnes: « *vermeil/merveille* ». On peut également laisser un terme passe-partout tel que « *beau* », trop englobant pour être référé à des situations précises. On gardera par contre le terme « *chaud* » qui relève de la sensation corporelle et qui permettra d'ouvrir une rubrique.

Un autre registre relève des éléments cosmiques qui structurent les représentations imaginaires et relèvent de la symbolique fondamentale: « *soleil, eau, ciel, animaux* ». Le fait qu'ils soient nommés à la suite montrent la chaîne mentale qui les fait surgir et qui prend appui sur les archétypes les plus originaires. ***(.9)***

Une autre chaîne prend appui sur la sensation gustative: « *bouteille, miel* ».

« *Oreilles* » et « *mots* » font partie de la même association, les sonorités (timbres de voix, intonations, mots, formules) qui déclenchent immédiatement, lorsqu'elles parviennent aux oreilles, une suite de représentations provenant de situations vécues ou rêvées.

« *Nid, ami, amie* », relèvent de la rubrique affective. Peut-être pourra-t-on remettre aussi le terme de « *miel* », compris alors sous une acception analogique. Sûrement il faut réintégrer aussi le terme « *chaud* » pour les mêmes raisons.

On laissera le terme de « *père* », dont on n'a pas de peine à comprendre l'importance pour un locuteur, mais dont on devine combien la présence est difficile à expliciter pour qui ne connaît pas le locuteur. A l'inverse, on ajoutera à la rubrique sensation corporelle les termes de « *mamelle, femelle, chair* ».

Restent alors « *Gaëlle* », associé au « *ciel* », qu'on imagine volontiers être « un 7e ciel » sans rapport direct avec le ciel cosmique de l'autre liste...

.9- cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imùaginaire*, Dunod, Paris 1984,p. 167-169, 194-195, 256-260, etc.

De sorte que la première liste se modifie ainsi (les termes en gras étant compris sous leur sens analogique):

ÉLÉMENTS COSMIQUES	SENSATION GUSTATIVE	SONORITÉS	RELATIONS AFFECTIVES	SENSATIONS CHARNELLES	RELATION PRIVILÉGIÉE
soleil *eau* *ciel* *animaux*	*bouteille* *miel*	*oreilles* *mots*	*nid* *ami* *amie* ***miel*** ***chaud***	*mamelle* *femelle* *chair* *chaud*	*Gaëlle* ***ciel***

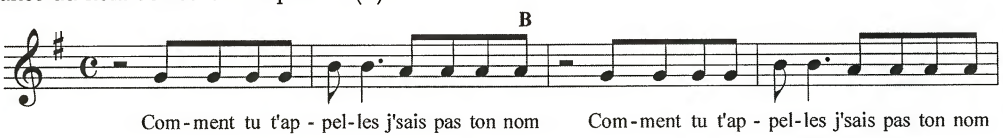
Les enseignants n'auront pas de peine, à partir de cet exemple, à proposer aux enfants une démarche similaire sur la même question que celle posée par Mathieu Boogaerts, à savoir qui n'attend pas de réponse mais qui permette à celui qui la pose de parler de lui et de son attente avec les images qui comptent pour lui:

Qui es-tu?
Comment est ton pays?
Comment imagines-tu ton avenir?
etc.

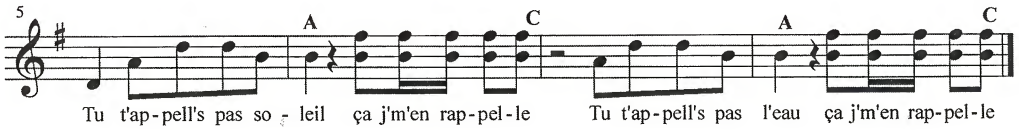
Cette démarche peut se faire avec des mots, mais aussi des dessins, des couleurs, des images découpées, des extraits de textes, des citations de chansons, etc.: la difficulté est dans la formulation de la question qui doit allier à la fois la discrétion vis-à-vis de l'enfant sollicité et le respect envers les réponses qui sont les siennes, même si elles sont parfois d'apparence fantaisiste ou déplacée.

4. La musique pour le dire

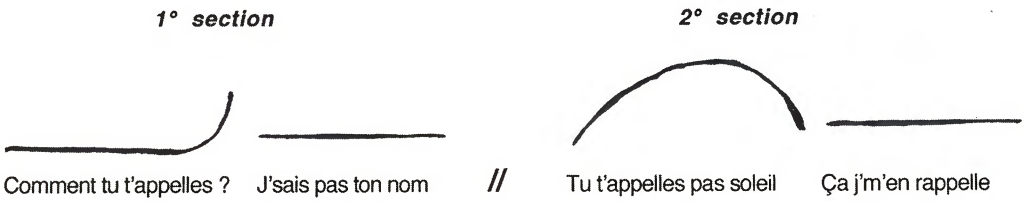
Le *rythme* adopté pour cette suite de questions/réponses joue entre les temps en suspension et ceux prenant appui sur une assise naturelle. L'ignorance du nom demeure en équilibre (B):



et si l'affirmation « *Tu t'appelles pas...* » est confortée par une assise sur le temps fort (A), la confirmation « *Ça j'm'en rappelle* » se termine comme réponse inachevée en se terminant sur un 4e temps (C):



La mélodie est du genre litanique, à savoir une répétition sur le même motif appelant une réponse également récurrente. La pièce est répartie entre deux sections: une première partie concerne l'interrogation, la seconde partie aborde l'affirmation sous forme de litote: on circonscrit le sujet en niant son contraire.



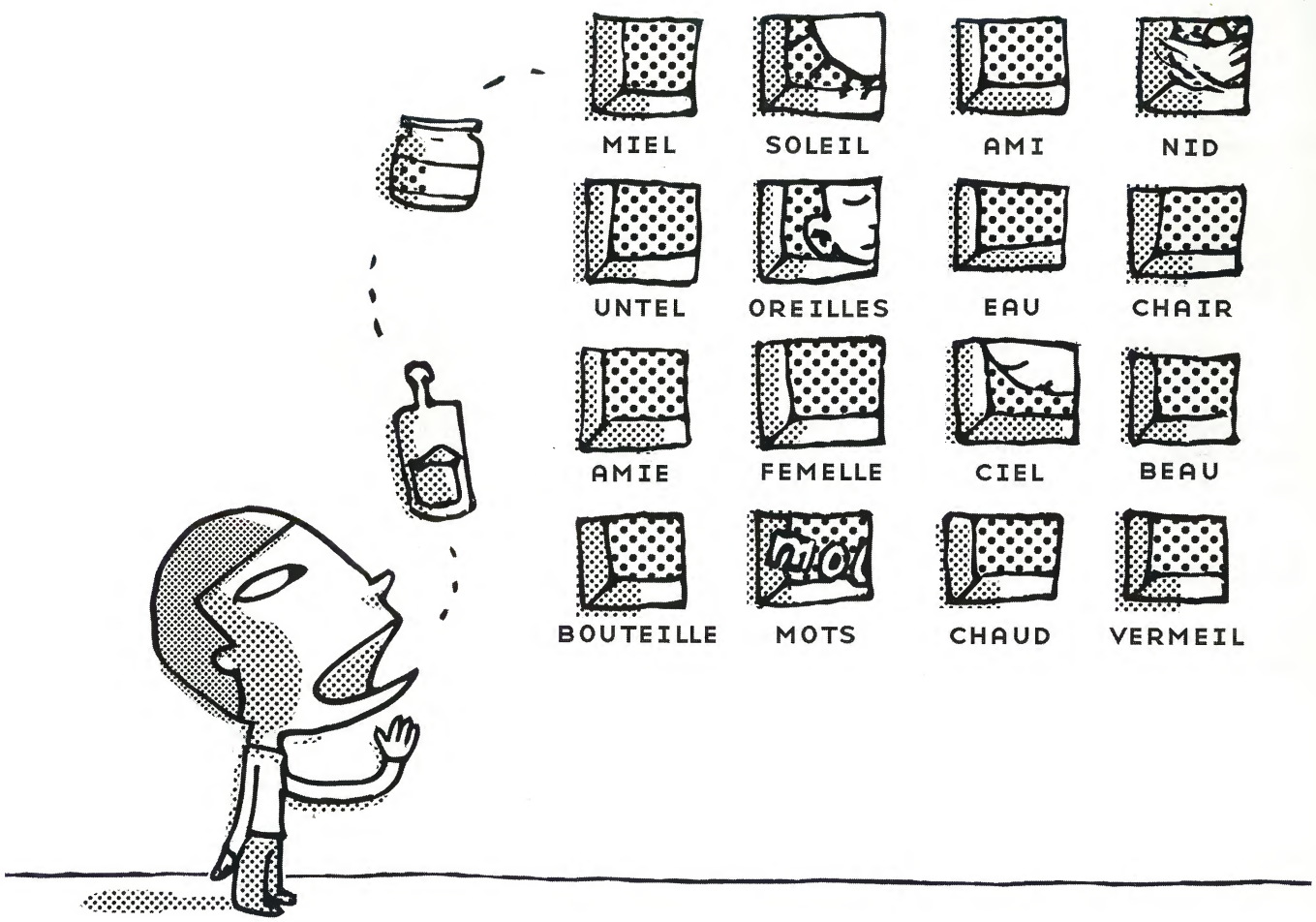
La question « *Comment tu t'appelles?* » et la déclinaison des substantifs (« *Tu t'appelles pas soleil, l'eau, le ciel* », etc.) finissent sur une note en suspension (la tierce *si*) (A), et le commentaire (« *J'sais pas ton nom, ça j'm'en rappelle* ») est une sorte de leitmotiv recto-tono (B et C) dénué de toute charge intentionnelle autre qu'une sorte d'aval: « dont acte ».

Une partie instrumentale offre à ce chant itératif un temps de pose, moment de poursuite des investigations personnelles, de remémoration, de perplexité: chacun l'habite à sa manière, mais il n'est qu'une reprise de souffle pour retourner ensuite aux mêmes interrogations. Lequel souffle est d'ailleurs perceptible, musicalement parlant, revenant comme une scansion tout au long de la seconde section.

À noter que la chanson se termine sur l'interrogation « *Comment tu t'appelles?* » proférée *a cappella*, sans conclusion instrumentale: il y a encore place pour renouveler la même question.

Gérard AUTHELAIN

[Mathieu Boogaerts]



© ILLUSTRATION : DELPHINE PERRET

POUR ENRICHIR LE DICOZIQUE DE LA RENCONTRE

Quelques autres termes

Pour ceux qui veulent approfondir le travail lexicographique et l'usage du dictionnaire,

- Paul RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance*, Ed. Stock 2004, (principalement l'introduction, p. 9 à 39)

Pour ceux qui veulent parler du thème de « la rencontre de l'autre » avec de jeunes enfants

- Léo LIONI, *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, Ed. L'école des loisirs 1970
- Franck PREVOT, *Tout allait bien*, Ed. Le buveur d'encre 2003
- Jérôme RUILLIER, *Homme de couleur*, Ed. Bilboquet 1999

REMERCIEMENTS

MERCI DE VOTRE SOUTIEN ACTIF

Ministère de la Culture et de la Communication
DMTS
Drac Poitou-Charentes
SCÉRÉN [CNDP-CRDP]
Ministère de la Jeunesse, de l'Education nationale et de la Recherche
Inspection Générale de l'Education Nationale
Sacem
France Inter

MERCI AUX ARTISTES POUR LEURS CHANSONS ET LEURS ENCOURAGEMENTS

Michèle Bernard
Brigitte Fontaine
-M-
Andrex
Michel Fugain
Les Wampas
Jeanne Moreau
Cali
Claude Nougaro
MIG
Fawzy Al-Aiedy
Jean Blanchard
Les enfants de l'école Jean Moulin à Oyonnax
Mathieu Boogaerts

MERCI DE VOTRE CONTRIBUTION

Atmosphériques
Atmosphériques Editions
Samuel Benzakin
BMG Music Publishing
Capitol
Les Editions du Chiffre Neuf
Editions Musicales Le Minotaure
Editions Scipion
Les Editions de Mireille
Emi Music France
EPM
H&K
Labels
Florence Malet
Jean Luc Michel
Les Nouvelles Editions Méridian
Hélène Nougaro
La Petite Folie
Patouche Editions
Rue des Archives
Nicolas Schauer
Sony Music France
SOP
Super Super
Les Temps Chauds
Universal Music division Mercury
Universal Music Publishing
Virgin France
Warner Chappell Music France

MERCI SPECIAL À

Emmanuelle Dienne, la belle entreprise
Qui donne figure aux Enfants de la Zique
François Gauchet, Cristal Records et
Jean-Michel Després, France Inter
Qui donnent des oreilles aux Enfants de la Zique
Francis Vernhet, pour ses photos uniques

Et tous ceux sans lesquels...

Les enfants de LA ZIQUE
[FRANCOFOLIES]

Les enfants de LA ZIQUE [FRANCOFOLIES]

"RENCONTRES, *on s'est connu, on s'est reconnu"*, 11e édition 2004-2005

Une opération d'intérêt général - Diffusion gracieuse sur demande.
CD et livret pédagogique pour la valorisation de la chanson française,
de l'école au collège en passant par les écoles de musique.

Par Gérard Authelain,
en collaboration avec Philippe Barbot, Gaby Bizien, Jean-Claude Demari,
Henri Bonnet, Delphine Perret et Didier Varrod.

- Michèle Bernard *"Quand vous me rendrez visite"* *avec version instrumentale*
- Brigitte Fontaine et -M- *"Y'a des zazous"* *avec version instrumentale*
- Andrex *"Y'a des zazous"*
- Michel Fugain *"Une belle histoire"* *avec version instrumentale*
- Les Wampas *"Manu Chao"*
- Jeanne Moreau *"Le tourbillon"*
- Cali *"Fais de moi ce que tu veux"*
- Claude Nougaro *"Le jazz et la java"*
- MIG *"Antipodes"*
- Fawzy Al-Aiedy et Jean Blanchard *"Noces-Bayna"*
  avec la participation des enfants de l'école Jean Moulin à Oyonnax
- Mathieu Boogaerts *"Comment tu t'appelles"*

"RENCONTRES"
on s'est connu, on s'est reconnu

© graphisme : la belle entreprise

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

ministère Éducation nationale

SCÉRÉN [CNDP - CRDP]

sacem

PRODUCTION [FRANCOFOLIES]
6 RUE DE LA DÉSIRÉE 17042 LA ROCHELLE CEDEX
T 05 46 28 28 28 * F 05 46 50 62 29
enfantsdela zique@francofolies.fr